لسانیات اور تنقید

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ

ڈاکٹر انوار احمد کے نام

فہرست

۱۔ابتدائیہ

۲۔نوآبادیاتی صورتِ حال
۳۔گلوبلائزیشن اور اردو زبان

۴۔لسانیات اور تنقید
۵۔ادبی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت
۶۔فکشن کی تنقید: پرانے اور نئے نظری مباحث

۷۔ساختیات.....حدود اور امتیازات
۸۔جدیدیت کی فکری اساس: نئے تناظر میں
۹۔مابعد جدیدیت کا فکری ارتقا

۱۰۔مابعد جدید عہد میں ادب کا کردار
۱۱۔ادب اور ادبی تحریک

۱۲۔اردو تحقیق کے پیراڈایم: سماجی سائنسوں کے پیراڈایم کی روشنی میں

۱۳۔اقبال اور جدیدیت
۱۴۔کلامِ فراق میں لفظی پیکر
۱۵۔افسانے کی تنقید میں نئے پیراڈایم کی جست جو
۱۶۔پس لفظ ستیہ پال آنند

ابتدائیہ

گزشتہ چند دہائیوں میں تنقید کے مفہوم اور مقصد میں انقلابی نوعیت کی تبدیلیاں رونما ہو چکی ہیں۔ یہ تبدیلیاں بڑی حد تک معاصر سائنسی اور سماجی علوم میں ہونے والی غیر معمولی پیش رفت سے ہم آہنگ بھی ہیں اور ان کا نتیجہ بھی۔ واضح رہے کہ تنقید ابتدا ہی سے معاصر علوم سے وابستہ رہی ہے اور ان سے بصیرتیں اخذ کر کے ادب کی تعبیر اور تجزیے کی ذمے داری نبھاتی رہی ہے، مگر اب علوم میں تعقلات اور طریق کار کی سطح پر انقلابی پیش رفت ہوئی ہے اور تنقید نے ان دونوں سطحوں پر اثرات قبول کیے ہیں۔ جو لوگ معاصر علوم اور ان سے تشکیل پانے والی ''روحِ عصر'' سے بے خبر یا لاتعلق ہیں، انھیں معاصر تنقید کے مفہوم اور مقصد کو سمجھنے میں مشکل پیش آتی ہے۔ اردو کے اکثر ادبا اپنی مشکل کو محسوس کرنے اور اس کا حل تلاش کرنے کے بجاے معاصر تنقید پر طرح طرح کے الزامات اور اعتراضات کرتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ عمل اپنی نارسائیوں کو چھپانے کا ایک کم زور نفسیاتی حربہ ہے۔ جو چیز چیلنج کی صورت موجود ہو اور اس چیلنج کا جواب دینے کی درکار فکری استعداد نہ ہو تو اس کا منھ چڑا کر ایک باطل قسم کی آسودگی حاصل کی جاتی ہے۔

معاصر تنقید کی امتیازی جہت، اس کا بین العلومی ہونا ہے۔ بین العلومیت ایک اعتبار سے موجودہ زمانے کی 'اے پس ٹیم' کی بھی امتیازی جہت ہے۔ لہٰذا آپ اس وقت تک تنقید سے انصاف نہیں کر سکتے جب تک مختلف علوم کی ممتاز بصیرتوں اور ان کے طریق کار کا فہم نہیں رکھتے اور یہ فہم بھی تنقیدی ہونا چاہیے تا کہ بصیرتوں کو ادب کی تعبیر اور تجزیے میں اس طور استعمال کیا جا سکے کہ ادب کی بنیادی نہاد بھی قایم رہے اور بصیرتیں بھی مسخ نہ ہوں۔

یہ کتاب میرے ان مضامین کا انتخاب ہے جو میں نے گزشتہ پانچ برسوں میں لکھے ہیں۔ بہ ظاہر یہ مختلف موضوعات پر نظری اور عملی تنقیدی مضامین ہیں، مگر ان میں باطنی سطح پر ایک ہم آہنگی نظر آئے گی؛ ایک خاص تنقیدی مؤقف دکھائی دے گا؛ ادب، تاریخ، زبان، نظریات کو جانچنے کی ایک 'پوزیشن' محسوس ہوگی۔ مجھے اس مؤقف یا پوزیشن کے بارے میں کچھ نہیں کہنا کہ یہ تمام مضامین میں 'رواں دواں' ہے۔

اس کتاب کی اشاعت کے لیے میں پورب اکادمی کے جناب راؤ صفدر رشید کا ممنون

ہوں۔ قاسم یعقوب نے اس کتاب کی اشاعت میں گہری دل چسپی کی، ان کا بھی شکریہ۔ محبی ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر انور سدید، ڈاکٹر تحسین فراقی اور برادرم شناور اسحاق سے اس کتاب کے مضامین پر اکثر تبادلہ خیال ہوتا رہا۔ ان کے لیے بھی اظہار سپاس واجب ہے۔ جناب ستیہ پال آنند نے اپنی علالت کے باوجود کتاب کا دیباچہ رقم کیا، ان کا ممنون ہوں۔

ناصر عباس نیر

۶؍نومبر ۲۰۰۸ء شعبہ اردو،
پنجاب یونیورسٹی، لاہور

پسِ لفظ

ناصر عباس نیّر صاحب کی اس کتاب کا مسودہ مجھ تک اس وقت پہنچا جب میں اس قابل بھی نہیں تھا کہ اٹھ کر بیٹھ سکوں۔ بڑی مشکل سے ایک چوکی نما اسٹول سینے پر رکھ کر اخبار یا کوئی کتاب پڑھنے کی کوشش کرتا تھا۔ مسودہ دیکھ کر کچھ تسلّی ہوئی کہ یہ قلم سے تحریر کردہ نہیں تھا، بلکہ کچھ چھپے ہوئے مضامین پر مشتمل تھا۔ ان سے وقت مانگا اور انھوں نے کمال مہربانی سے مجھے یہ اجازت دی کہ میں اپنی سہولت اور صحت کو پیش نظر رکھوں اور لکھنے میں عجلت سے کام نہ لوں۔ اب اس قابل ہوں کہ یہ سطریں اپنے کمپیوٹر کے سامنے بیٹھ کر لکھ سکوں۔ دو ماہ تک بستر پر لیٹے لیٹے ہی ان کا مسودہ پڑھتا بھی رہا ہوں اور اپنے نوٹس بھی بناتا رہا ہوں۔ بے حد خوشی محسوس کر رہا ہوں کہ نیّر صاحب نے مجھے یہ موقع فراہم کیا اور میں نے ٹی وی دیکھنے کے بجائے دماغ کو ورزش اور تازگی بخشنے والے ان مضامین کا مطالعہ کیا۔

نیّر صاحب ان گنے چنے نوجوان اہل نقد و نظر میں شمار کیے جا سکتے ہیں جو تنقید اور تحقیق دونوں میں یکساں قدرت رکھتے ہیں۔ ہمارے کالجوں اور جامعات کے اساتذہ عموماً ایک بار ملازمت مل جانے کے بعد گاہے بگاہے لکھتے تو رہتے ہیں لیکن پڑھنا بالکل بند کر دیتے ہیں۔ سنی

سنائی نیم پختہ تھیوریوں اور مغربی نظریہ ساز اہل نقد ونظر کے ناموں سے کچھ واقفیت کی بنا پر ہی درس وتدریس اور اس سے ملحقہ اس علاقے میں بھی قدم زنی کرتے رہتے ہیں، جسے ہم تنقید اور تحقیق کہتے ہیں۔ نیر صاحب کا قصہ ان سب سے الگ ہے۔ جب وہ جھنگ میں تھے تب بھی اور آج جب وہ پنجاب یونیورسٹی میں ہیں، اب بھی۔ پڑھنا (اور اس کے بعد لکھنا) ان کا اوڑھنا اور بچھونا ہے۔ ادب میں کیا کچھ لکھا جا رہا ہے اور کیا کچھ اس میں امر واقعی ہے، کام کا ہے یا نہیں ہے، اس کی واقفیت رکھتے ہیں۔ زیرکی اور ذہانت تو خداداد ہیں لیکن انھیں صیقل کرنے کے لیے جس ضابطۂ عمل اور نکتہ رسی کی ضرورت ہے، وہ ان کی اپنی پیدا کردہ ہے۔ زیروزبر درست تو سبھی کر سکتے ہیں، لیکن قطعیت کی حد تک، بلاکم وکاست ان مغربی ادبی اور لسانی تھیوریوں کو سمجھنا اور پھر اُردو کے ہم عصر سیناریو پر ان کا اطلاق کرنا... کارے دارد والا معاملہ ہے۔ ناصر عباس نیّر کتابی علم سے کچھ آگے نکل کر بہرہ مندی، سلیقے اور شعور سے یہ کام کرتے ہیں۔

اس کتاب کے مندرجات پڑھنے سے اس range کا، ان افقی زاویوں کا پتہ چلتا ہے جو ان کی تحصیلات علم کے دائرے میں آتے ہیں۔ آج کے دور میں دریافت، پژوہش اور رفع وہم کے امکانات اتنے وسیع ہیں اور کوئی بھی صاحب علم ان پر مکمل طور پر حاوی ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ یہ صورتِ حال اس وقت اور پے چیدہ ہو جاتی ہے، جب ہر نیا سورج چڑھنے کے بعد یہ پتہ چلتا ہے کہ فلاں تھیوری پر فلاں محقق نے استنباطی اور استنتاجی فیصلہ سنا دیا ہے۔ نیّر صاحب نے اس کتاب میں جہاں جدیدیت، مابعد جدیدیت اور ساختیات و پس ساختیات کے موضوعات پر مقالے پیش کیے ہیں، وہاں گلوبلائزیشن اور اُردو زبان، اقبال اور جدیدیت، ادب اور ادبی تحریک، فکشن کی تنقید، ادبی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت اور کلام فراؔق کے لفظی پیکر جیسے موضوعات پر لکھ کر اس بات کا ثبوت دیا ہے کہ ان کی رینج کی رسائی دور دور تک ہے۔ ایسے ہمہ صفت تنقید نگار سے انصاف تو تب ہی کیا جا سکتا ہے اگر اس کتاب میں مشمولہ مضامین کو ایک ایک کر کے دیکھا جائے اور میں اس خوشگوار فرض کی ادائیگی کی بسم اللہ کرتا ہوں۔

اقبال اور جدیدیت کے موضوع پر ناصر عباس نیّر صاحب کا مقالہ فکر انگیز ہے۔ بادی النظر میں اقبال کے تناظر میں ''جدیدیت'' کی اصطلاح کچھ ''مشکوک'' ہے اور یہ اچھی بات ہے کہ ناصر عباس نیر صاحب نے اس کی وضاحت کرنے اور modernity اور modernism کے مابین تمیز کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ ناصر عباس نیّر نے مشاقی اور چابک دستی سے ان عناصر کی درجہ بندی کی ہے جو اقبال نے ماڈرن ازم سے قبول کیے، لیکن جنھیں روایت کے فریم آف ریفرنس میں رکھ کر انھوں نے ان عناصر کو منتشر ہونے اور مشرقی ادبی اقدار کو منہدم کرنے کا ذمے دار بننے سے روک دیا۔ ان میں بین المتونیت کی تھیوری ہے۔ ان میں 'فرد' بہ نسبت 'جماعت' کی اہمیت کا ادراک وشعور ہے۔ ان میں فرد کی سماج سے یا نظام حکومت سے alienation کا تصور بھی ہے، لیکن یہاں یہ بات واضح کرنا ضروری ہو جاتا ہے، کہ اقبال کے ہاں 'فرد' کا تصور 'فرد آگاہ' کا ہے، اس فرد کا نہیں ہے جو کاموؔ کے outsider کی طرح خودکشی کی طرف بھی مائل ہو سکتا ہے۔ نیّر لکھتے ہیں: ''اقبال کا فرد اپنے وجود کے باطنی سرچشمے سے منقطع نہیں ہوا، جب کہ جدید ادب کا فرد اپنے وجود کی معنویت کا یقین نئے سرے سے چاہتا ہے مگر معنویت کے گم ہو چکنے یا ''بے معنی'' ہونے کے بحران کا اسے سامنا نہیں ہے۔ نئے سرے سے معنویت کی طلب پر ماڈرنیٹی کی عقلیت پسندی کی پیدا کردہ تشکیک کا ہلکا سا سایہ موجود ہے مگر یہ طلب باطنی اور مابعد الطبعیاتی سرچشمے پر سوالیہ نشان نہیں لگاتی۔ جدیدیت (ماڈرن ازم) میں یہ سوالیہ نشان جلی طور پر موجود ہے۔''

ناصر عباس نیّر کے اس مقالے میں کچھ باتیں اور بھی ہیں جو رائے زنی کی متقاضی ہیں۔

اوّل تو یہ کہ اقبال کے فکری موقف میں مسلمانوں کے لیے تجدید کاری کی حدود کیا ہیں۔ ''عقل'' بالمقابل ''عشق'' کے تضادات نے اقبال کے بحر ذخّار کے کئی غوّاصوں کو الجھایا ہے۔ ''ضرب کلیم'' میں مندرجہ اس عنوان ''عہد جدید کے خلاف جنگ'' کی سنسنی خیز جلی اخباری خبر کو اگر تھوڑی دیر کے لیے بالائے طاق رکھ دیا جائے تو معاملہ مزید الجھنے سے بچ جائے گا۔ نیّر صاحب نے یہ صحیح نشان دہی کی ہے کہ ''عقل کی اہمیت کا دوسرا مطلب عقلی وسائل کی مدد سے مذہبی و معاشرتی تجدید ہے.....یعنی جدید مسلمانوں کے لیے واحد راستہ یہ ہے کہ وہ جدید علوم سیکھیں اور اس کی روشنی میں اسلامی تعلیمات کی تحسین کریں.....دوسرے لفظوں میں اقبال کی ماڈرنیٹی عقل وعقیدے، سائنس و مذہب کی تطبیق پر مبنی ہے۔''

میں نے اپنے ایک مضمون (۱۹۸۲ء) میں اس بات کا تذکرہ کیا تھا کہ جرمن فلسفیوں نے ہٹلر کے جنم سے بہت پہلے ایک دوغلے اصول کی تشہیر کی تھی جس کے مطابق حاکموں کے اخلاق کا

اصول Horrenmoral اور محکوم مملکتوں میں بسنے والی غلام رعایا کا ضابطۂ اخلاق (Heerdenmoral) دو مختلف طریق کار تھے اور یہ دو مفروضے mutually exclusive تسلیم کیے گئے تھے۔ بہت کم اقبال شناس نقّادوں نے اس بارے میں کچھ معلومات فراہم کی ہیں لیکن عین ممکن ہے کہ اپنے جرمنی کے قیام کے دوران میں اقبال اس فلسفے سے متاثر ہوئے ہوں۔ اگر اسے ان کی نطشے کے بارے میں self-contradictory آرا کے تناظر میں دیکھا جائے تو بات زیادہ کھل کر سامنے آئے گی۔

اقبال کے بارے میں یہ ان چند مضامین میں شمار کیا جا سکتا ہے، جو آج کے ”اقبال پرستی“ کے دور میں صحیح اور غلط میں تمیز روا رکھتا ہے۔

”’جدیدیت کی فکری اساس“ اور ”مابعد جدیدیت کا فکری ارتقا“، دونوں مقالے منسلک نہیں ہیں اور شاید الگ الگ وقت پر الگ الگ رسالوں کے لیے لکھے گئے ہیں، لیکن چوں کہ ان کا منبع و ماخذ ایک ہی ذہن اور ایک ہی قلم ہے، دونوں کو ایک طائرانہ تجزیاتی نظر سے اکٹھا ہی دیکھا جا سکتا ہے۔ میں پہلے ”جدیدیت کی فکری اساس“ پر ہی کچھ اظہار خیال کرنا پسند کروں گا۔ نیّر صاحب اپنے منظّم طریق کار کے تحت پہلے ”جدیدیت“ کی اصطلاح کو اس کے صحیح تناظر کے چوکھٹے میں رکھ کر پوچھنا ضروری سمجھتے ہیں، ”کون سی جدیدیت؟ کیا وہ جدیدیت جو ایک تاریخی مظہر اور فلسفیانہ تشکیل ہے یا وہ جدیدیت جو فنون لطیفہ کی ایک تحریک ہے؟“ پھر خود ہی اس کا جواب دیتے ہوئے اس بات کے شاکی ہیں کہ اُردو میں جدیدیت کو all inclusive اصطلاح کے طور پر برتا گیا ہے اور اس سے وہ سارے مطالب وابستہ کر دیے گئے ہیں جو جدیدیت کے ممکنہ لغوی معانی ہیں۔ انھیں شکایت ہے کہ کچھ نقّادوں نے، بغیر سوچے اور بغیر سمجھے ہوئے modernity اور modernism کو خلط ملط کر دیا ہے۔ ایک اچھے تجزیہ نگار کی طرح وہ اپنی ’آبزرویشن‘ کو ثابت کرنے کے لیے سات اقتباسات دیتے ہیں، جو آل احمد سرور، ن۔ م۔ راشد، وزیر آغا، شمیم حنفی، محمد حسن، جمیل جالبی اور فضیل جعفری کی تحریروں سے لیے گئے ہیں اور یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ جدیدیت کو by and large ’معاصریت‘ کے مفہوم میں لیا گیا ہے (چہ آنکہ ان کی اس آبزرویشن سے اختلاف کے وجوہ موجود ہیں)۔ بہر حال ان کی یہ بات صحیح ہے کہ نئی صدی سے گزشتہ صدی کی طرف لوٹیں تو ہمیں دکھائی دیتا ہے کہ ”جدیدیت پر بحث کا مطلب ایک ایسے تاریخی عہد پر بحث ہے جو اپنے انجام کو پہنچ چکا یا کسی دوسرے عہد میں منقلب ہو چکا ہے۔“ یعنی جدیدیت والوں کو بھی اس بات کا اعتراف کرنے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی، کہ ان کا زمانہ لد چکا ہے۔

مصنف کا یہ کمال فن ہے کہ انھوں نے ماڈرن ازم اور ماڈرنٹی کے تشکیلی عوامل کا تفصیل سے ذکر کیا ہے جس میں مہا بیانیہ سرفہرست ہے اور انتھنی گڈنز کے حوالے سے اس بحث کو بھی پایہ تکمیل تک پہنچایا ہے (اور اس پر اعتراض بھی کیا ہے) کہ انتھنی گڈنز اور برنرڈ لیوس جیسے مفکروں نے ماڈرنٹی کو مغربی معیارات کے مترادف تسلیم کیا اور اس طرح گویا عقبی دروازے سے داخل ہو کر اپنی تہذیب کو دنیا پر مسلط کرنے کے دعوے کو تسلیم کر لیا۔ دوسرا نکتہ جو مصنف تفصیل سے زیر بحث لاتے ہیں، وہ یورپی جدیدیت کے پہلے دھارے میں خدا مرکزیت کی جگہ بشر مرکزیت کے کلیدی عنصر کو تسلیم کرنا ہے۔ دینیاتی کونیات کے مقابلے میں بشر مرکزیت نے ایک نئی کُونیات کی بنیاد رکھی اور اس طرح خدا کی جگہ انسان کو ”تاریخ کا تنظیمی اصول قرار دیا گیا، جس کی انتہا نطشے کے ہاں ظاہر ہوئی جس نے خدا کی موت اور ”سُپر مین“ Super Man کے جنم کا نعرہ بلند کیا۔“

”مابعد جدیدیت کا فکری ارتقا“، مغربی تناظر میں زیادہ امور پر بحث کے در وا کرتا ہے۔ نیّر صاحب تاریخ کے استعیاب کو اکائی نہ سمجھ کر اسے حاصل جمع سمجھتے ہیں اور اس کے زمانی تواصل کو تین حصص میں تقسیم کرتے ہیں۔ یہ ہیں: قدیم، جدید اور مابعد جدید۔ یورپ کی جغرافیائی حد بندیوں کو نظر انداز کرتے ہوئے وہ ان ادوار کی تقسیم چودھویں صدی سے پیشتر، renaissance سے بیسویں صدی کے وسط تک اور پھر آج کے دن تک کرتے ہیں، جو by and large صحیح ہے۔ ان کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ قدیم اور جدید میں فرق سمجھنا آسان ہے لیکن جدید اور مابعد جدید کی حدیں اس قدر تڑی مڑی ہوئی اور گنجلک ہیں کہ یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ فلاں مفروضہ کلیتاً ”جدید“ ہے اور فلاں نہیں ہے۔ وہ فوکو کی مثال دیتے ہیں جسے خود بھی یہ دشواری پیش آئی اور اپنی خود ساختہ اصطلاح Episteme کے حوالے سے مابعد جدید کے دور کو ٹھیک ٹھیک نشان زد کرنے میں اس نے دقّت محسوس کی۔ مصنف اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ مابعد جدیدیت کی تفہیم چوں کہ زمانی ہونے کے علاوہ ایک ”یک زمانی کلامیے“ سے عبارت ہے اس لیے اسے ebb and flow of time کی سطح پر جدیدیت کی توسیع و تردید کے نتیجے

میں پیش آنے والی اس صورتِ حال سے بھی دو چار ہونا پڑتا ہے، جس میں تضادات کی بھرمار ہے۔ کچھ دیگر باتیں جن پر نیّر صاحب نے اظہار خیال کیا ہے ان میں یہ بھی ہے کہ شروع میں مابعد جدیدیت کا اطلاق فقط فائن آرٹ، ادب، کلچر اور افادی آرٹس مثلاً عمارت سازی کے فن پر (ان میں آئی تبدیلیاں سمجھنے کے لیے) کیا گیا۔ بعدازاں سائنس، فلسفہ، Humanities کے علوم اس کلید کل سے کھلنے لگے تو نئے سے نئے انکشافات ہوئے۔ (اس میں ’مرکزیت مخالف‘ رویوں کا پرابلم بھی شامل ہے۔) دوسرا نکتہ بھی یک زمانی کلامیے کا ہی camp follower ہے۔ لفظ ’’مابعد‘‘ میں ہی یہ استفہامیہ مضمر ہے کہ کیا جدیدیت کے ’’فوری بعد‘‘ یا کچھ التوا کے بعد؟ التوا کی صورت میں ہمیں یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت ساتھ ساتھ بچھی ہوئی دو پٹڑیوں پر چلتی ہوئی ٹرینوں کی طرح کچھ دوری تک تو ساتھ ساتھ چلیں، لیکن بعد میں پٹڑی بدلی اور جدیدیت کو مابعد جدیدیت میں ضم ہونا پڑا (استعارہ ہیری لیوؔن سے مستعار ہے)۔ تیسرا نکتہ یہ ہے کہ اگر مابعد جدیدیت ہر چیز کو construct قرار دیتی ہے تو ہمیں یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ ٹیری ایگلٹن سے آج تک، خلفشار اور تقطیب کے مرحلوں سے گذرتے ہوئے، یہ اپنا چولا اس حد تک بدل چکی ہے کہ اسے ایک منفرد ism نہ مانتے ہوئے ہمیں اسے ایک گذرتی ہوئی ایسی رو سے متشابہ کرنا ہوگا جو اس وقت تو سر چڑھ کر بول رہی ہے، لیکن جو ساحل تک پہنچتے ہی سر پٹک کر مر جائے گی۔

مجھے ناصر عباس نیّر صاحب سے کوئی اختلاف نہیں کیونکہ یہ مقالہ تنقید و تقریظ کی قبیل سے ہوتے ہوئے بھی مختلف تھیوریوں کو امتیاز و تفریق کی غربال سے چھانتا ہوا، ان کے سابقہ کوائف اور ریکارڈ کی چھان بین کرتا ہوا، اُردو قارئین کے لیے وہ سب مواد میسر کرتا ہے، جو انتقادی اور تشخیصی ہے اور ’’جدیدیت بالمقابل مابعد جدیدیت‘‘ کی زمین پیمائی کرتے ہوئے ان کے طول و عرض کو ناپتا ہے۔

ادبی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت ایک ایسا موضوع ہے، جس پر ان تاریخ ساز تاریخ نویسوں نے بھی صرف قلم برداشتہ ہی قلم اٹھایا ہے جن کے نام آج احترام سے لیے جاتے ہیں۔ ناصر عباس نیّر اس مقالے کی شروعات ایک مفروضے سے کرتے ہیں۔ ’’اُردو میں ادبی تاریخ نویسی کی روایت مزاجاً عملیت پسند ہے۔‘‘ اور یہ supposition ریکارڈ کر چکنے کے فوراً بعد بہت سے سوالات چھیڑ دیتے ہیں ۔

۔’’ادبی تاریخ، تاریخ کی دیگر قسموں سے کتنی مختلف اور کتنی مماثل، کس اصول کے تحت مختلف اور کس بنیاد پر مماثل ہے؟ ادبی تاریخ کیا ادب اور تاریخ کا امتزاج ہے یا ادبی تاریخ ایک الگ شعبہ ہے، جو نہ روائتی مفہوم میں ادب ہے (جس کا اطلاق تخلیقی ادب پر ہوتا ہے) اور نہ عمومی مفہوم میں تاریخ ہے، بلکہ اس کے اپنے اصول اور اپنی شعریات ہیں؟ اگر ادبی تاریخ کی اپنی جداگانہ شعریات ہے تو اس کے ضابطوں اور رسومیات کی کیا تفصیل ہے، نیز ان میں باہمی روابط کا کیا عالم ہے؟ ادبی تاریخ کی شعریات کو کس نے تشکیل دیا ہے؟ خود ادبی تاریخ نویسی کے ارتقائی عمل نے یا یہ کسی اور شعبے سے مستعار ہے؟‘‘

(میں نے ’قلم برداشتہ‘ جیسی اتہام آمیز اصطلاح استعمال کرتے ہوئے بالکل نہیں سوچا، لیکن جب میں نے نیّر صاحب کا یہ جملہ پڑھا: ’’ادبی تاریخ کے نظری مباحث سے متعلق بنیادی سوالات کے ضمن میں محض اقوال اور بیانات ملتے ہیں، نظریات نہیں...‘‘ تو میری تسّلی ہوگئی کہ میں نے درست ہی لکھا تھا۔)

اس مقالے میں مصنف پرانے تاریخ نویسوں (محمد حسین آزاد وغیرہم) سے قطع نظر جن بزرگوں کے ’’اقوال‘‘ یا ’’بیانات‘‘ کا حوالہ دیتے ہیں، ان میں رشید حسن خان، گیان چند، جمیل جالبی اور تبسّم کاشمیری ہیں۔ ان سب قابل احترام ہستیوں نے کمرۂ جماعت میں ایک معلم کا طریق کار اپنایا ہے۔ ادبی مورّخ کو یوں کرنا چاہئے، یوں نہیں کرنا چاہئے، یا جمیل جالبی صاحب کے سے انداز میں اپنی وکالت خود کی ہے۔ جالبی صاحب فرماتے ہیں کہ ان کا اپنا کام ’’پورے خلوص، سنجیدگی اور جذبۂ عشق کی سرشاری‘‘ سے کیا گیا ہے۔ (گویا، گستاخی معاف، ’عشق‘ کا صوفیانہ تصور بھی ان کی سعی تحقیق و تالیف میں ان کا ہم سفر رہا ہے!)

ناصر عباس نیّر اپنے سوالات کے جوابات کھوجتے ہوئے پھر ان بزرگوں کے ارشادات کی طرف لوٹتے ہیں۔ گیان چند اور رشید حسن خان ادبی تاریخ نویسی میں تحقیق کو تنقید پر فوقیت دیتے ہیں۔ تبسم کاشمیری تنقید کو اولین حیثیت دینے کے متمنی ہیں۔ جمیل جالبی بظاہر تو تنقید اور تحقیق میں توازن رکھنے کے قائل ہیں لیکن ان کے ہاں عملاً تنقید حاوی ہے۔ نیّر خود ایک ماہر محقق اور نقّاد ہیں، اس لیے وہ تحقیق اور تنقید کی تاریخ نویسی میں رسائی اور ’دخل‘ یا ’مداخلت‘ کے اصول طے کرنے کے

بارے میں ایک، دو، تین، چار، یعنی چار نکتے پیش کرتے ہیں۔ میں جزوی طور پر صرف ایک نکتہ یہاں اٹھانے کی جسارت کروں گا۔ ناصر لکھتے ہیں کہ ”ادبی تاریخ ایک کل ہے۔ اس میں تاریخ، تحقیق، کلچر، روایت، زبان اور تنقید بطور اجزا شامل ہیں.....“ اس کے بعد وہ ہیگل کی ”روح عصر“ یا Zeitgiest سے اپنی بات واضح کرتے ہیں کہ تاریخ کا یہ کلی تصور تنقید کو محض ایک جز سمجھتا ہے۔ جو بات نیر صاحب نے بوجوہ اس مقالے کے دائرہ بحث سے باہر رکھی، وہ بے حد ضروری ہے۔ مورخ، کوئی بھی کیوں نہ ہو، حاکم وقت کا محتاج ہوتا ہے اور اگر کسی قوم، سماج، ملک اور اس میں بسنے والے لوگوں کے بارے میں لکھنے والا ہم عصر مورخ اپنی ٹیڑھی عینک سے دیکھ کر یا تعصّبانہ کج نظری کی بنا پر تاریخ کا اندراج کرتا ہے، تو وہ آنے والی نسلوں کے لیے ایک یک طرفہ historical record چھوڑ جاتا ہے۔ یہ بات اگر تاریخ کے total perspective کے بارے میں درست ہے تو ادب کی تاریخ کے بارے میں بھی درست ہے۔ گذشتہ نصف صدی میں ادبی تاریخ نویسوں نے برصغیر کی سرحد کے دونوں طرف اس میلان طبع کی کارکردگی کی جو مثالیں اپنی تاریخ نویسی میں قائم کی ہیں، ان سے ہم سب واقف ہیں۔ کہیں کہیں اب ان کا تدارک ممکن ہوتا دکھائی دے رہا ہے، ورنہ تقسیم وطن کے بعد سے لے کر گذشتہ صدی کے آخر تک ہم تاریخ ادب اُردو کے نصابی خانے میں تو اپنے مذہبی تعصب کا خوب مظاہرہ کرتے رہے ہیں۔

بہر حال یہ مضمون اس لیے بھی اہم ہے کہ اُردو میں پہلی بار کسی اہل قلم نے یہ بیڑہ اٹھایا ہے کہ وہ تنقید اور تاریخ کے مابین فرق کو سمجھ کر، ان کی درجہ بندی کر کے، متن، مضمون اور اس کی تاریخیت پر ان کا اطلاق کر کے، اس سیناریو کے جالے صاف کرنے کا جتن کرے اور اس کے لیے ناصر عباس نیّر مبارک باد کے مستحق ہیں۔

ساختیات۔ حدود اور امتیازات ایک پر مغز مقالہ ہے۔ مصنف نے اپنا تھیسس پہلے پیراگراف میں ہی بغیر کسی قسم کی حیل وحجّت کے رقم کر دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں ”اُردو میں ساختیات کو (معترضین نے) جن بنیادوں پر رد کیا ہے وہ کھوکھلی ہیں۔ انہوں نے سرسری، سطحی، بالواسطہ مطالعے اور سنی سنائی باتوں کی بنیاد پر ساختیات پر اعتراضات کی بوچھاڑ کی ہے۔“ ان کے قول کے مطابق بادی النظر میں دو اعتراضات اہم دکھائی دیتے ہیں لیکن درحقیقت دونوں بودے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ ساختیات ایک چبا چبایا نوالہ ہے جو مغرب سے ہماری طرف تھوکا گیا ہے اور دوسرا یہ کہ یہ نظریہ مغرب میں بہت پہلے دم توڑ چکا ہے۔ مصنف دونوں اعتراضات کا مدلّل جواب دیتے ہیں۔ پہلے اعتراض کے پس پردہ تو شک وشبہ کا وہ mindset ہے جو مغرب سے آئی ہوئی ہر چیز کو رد کرتا ہے۔ دوسرے اعتراض کے جواب میں وہ کہتے ہیں کہ یہ کسی نظریے کے زندہ ہونے پر دال ہے کہ اس پر اور اس کے رد ونفی میں پیش کیے گئے نظریات پر بحث ومباحثے جاری رہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ پس ساختیات نے ساختیات کو کلیتاً رد نہیں کیا بلکہ اس میں رد و بدل کی گنجائش کے امکانات کو اجاگر کیا ہے۔

ساختیات کی مختصر تاریخ یہ ہے۔ ۱۹۰۷ء میں Saussure نے لسانیات پر اپنے پہلے تین خطبات دیے جن کا موضوع Cours De Linguistique Generale تھا۔ ان کی اشاعت اس کی وفات کے بعد ہوئی۔ ۱۹۲۵ء میں مارسل موس کی کتاب Essaur Ledon کے منظر عام پر آنے کے بعد اور اس سے اگلے سال Eichnbaum کی کتاب The Theory of the Formal Method کے چھپنے کے بعد تو یکے بعد دیگرے ساختیات کے اسکولوں کی بنیاد پڑنی شروع ہو گئی۔ پراگ کا لسانی دبستان اس برس قائم ہوا۔ ۱۹۲۹ء میں پراگ کے لسانی سرکل میں ہی باختن کی کتاب ”دوستووسکی کی بوطیقا“ پیش کی گئی۔ اس برس سے لے کر لیوی سٹراس کی ۱۹۴۹ء میں اشاعت پذیر ہوئی Elementary Structures of Kinship تک بیسیوں کتابیں چھپیں جن میں اس نظریے کے مختلف زاویوں کی نشان دہی کی گئی۔ آج جب ہم سٹراس سے آگے نکل کر بارتھ اور فوکو سے ہوتے ہوئے، دریدا سے بھی آگے نکل کر Deconstruction کے حامیوں، J.C. Evans اور Esthope تک پہنچ گئے ہیں، یہ سوال کچھ بے معنی سا لگتا ہے کہ ”ساختیات کی موت ہی پس ساختیات کا جنم ہے“ (ایڈورڈ سعید)۔ پچھلی صدی کے بعد بہت سا پانی پلوں کے نیچے سے بہ گیا ہے اور اب ہم مکروسکی وغیرہ سے بہت آگے آ چکے ہیں۔ اسٹرکچرل ازم پر دو سو کے لگ بھگ کتابیں اس بات کی غماز ہیں کہ اس پر بات چیت جاری وساری ہے۔ چہ آنکہ ناصر عباس نیّر صاحب نے پاکستان کے تناظر میں جامعہ کی سطح پر نظریۂ ساختیات کی acceptance کو ایک مثبت فال سمجھا ہے، مجھے اپنی وہ بات جسے میں نے ڈاکٹر احمد سہیل کی کتاب ”ساختیات، تاریخ، نظریہ اور تنقید“ کے دیباچے میں تحریر کیا تھا، دوبارہ کہنے میں عار نہیں ہے کہ اس نظریے کو تدریسی

اور نصابی حصار میں بند نہ ہونے دیا جائے کیوں کہ اگر یہ وہاں مقید ہو گیا تو یہ جامد و ساکت ہو جائے گا اور ہماری جامعات کے اساتذہ اسے ایک finished product کے طور پر مشینی انداز سے پڑھاتے رہیں گے۔ اس کی ترویج کے لیے ضروری ہے کہ اسے وہاں سے باہر نکال کر دائیں بائیں دیکھنے کی سہولیت بھی میسر کی جانی چاہیئے۔

ایک سوال جسے نیّر صاحب نے نہیں اٹھایا لیکن میں اٹھانا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ کیا وجہ ہے کہ ڈاکٹر نارنگ کی دسمبر ۱۹۹۳ء میں اشاعت پذیر ہوئی کتاب ’’ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات‘‘ کے بعد متفرق مضامین اور مقالوں کے تو ڈھیر کے ڈھیر اس موضوع پر موجود ہیں لیکن ایک دو کتابوں سے قطع نظر کوئی محققانہ کتاب شایع نہیں ہوئی اور آخر میں، مجھے بھی اپنی آواز نیّر صاحب کے ساتھ ملانے کی اجازت دیجیے، کہ ساختیات میں ایک کمی یہ ہے کہ اس کا سارا مرکز و معیار ثقافت ہے اور اس نے تاریخ کو زیادہ اہمیت نہیں دی۔ میں نے ڈاکٹر احمد سہیل کی کتاب کے پیش لفظ میں تحریر کیا تھا۔ ’’تخلیقی قوت کی کارکردگی کی ساخت تاریخی، دیومالائی اور حیاتیاتی منظر و پس منظر کے چوکھٹے میں رکھ کر بھی کی جاتی رہی ہے اور یہی وہ نقطہ ہے جہاں بقول ڈیوڈ ووڈ، ساختیات کو اپنے رشتہ بہت پہلے جوڑ لینا چاہیے تھا......‘‘ میں نے اس مختصر نوٹ میں نیّر صاحب کے مقالے پر زیادہ کچھ نہیں لکھا، حالاں کہ مضمون اس قدر جامع ہے کہ صفحے کے صفحے سیاہ کیے جا سکتے تھے (اور پھر ساختیات میرا پسندیدہ موضوع ہے!) بہر حال مجھے یہ دیکھ کر بے حد خوشی ہوئی ہے کہ نیّر صاحب کا یہ مقالہ اس موضوع پر ایک مسلم الثبوت اور فیلسوفانہ دستاویز ہے۔

’’کلام فراقؔ کے لفظی پیکر‘‘، میں ناصر عباس نیّر صاحب نے وہی طریق کار اپنایا ہے جس کی توقع تھی۔ پہلے حصے میں پیکر یعنی امیج کی تشریح کی گئی ہے۔ یہ تاویل و توجیہ وضاحت کی حد تک ہی رہتی ہے اور مقالے پر حاوی نہیں ہوتی۔ Robin Skelten کے حوالے سے تمثالوں کی تین اقسام کا ذکر کیا گیا ہے، اولی، ثانوی اور ثالثی۔ چہ آنکہ سکیلٹن کی اس درجہ بندی کو فی زمانہ ماہرین نفسیات نے نصابی یا درسیاتی تسلیم کیا ہے، تو بھی نیّر صاحب کا اس پر انحصار کرنا اس لیے ضروری دکھائی دیتا ہے کہ وہ ایک ایسے شاعر کی پیکر تراشی کے حسن کارکردگی کی کھوج کرنا چاہتے ہیں، جو اپنی تمثالوں کو دیکھی جا سکنے والی، محسوس کی جا سکنے والی اشکال میں ڈھالتا ہے۔ مجھے خود شاید ’’تمثال گری‘‘ کے آرٹ کو جیومیٹری کا آرٹ سمجھنے میں کچھ دشواری پیش آئی ہو، لیکن میں نیّر صاحب کی اس مشکل کو بھی سمجھتا ہوں جس کے تحت انھوں نے اس کو بلا واسطہ تمثالیں، بالواسطہ/مخلوط تمثالیں، مخلوط تمثالیں، مرّکب تمثالیں، وغیرہ میں تقسیم کیا ہے۔ ایک سیمینار کے لیے تحریر کردہ مقالے میں شاید یہ catagorization سامعین کے لیے آسانی کا باب وا کرتی ہے۔

فراق حسن پرست شاعر ہے۔ یہ حسن چاہے نسوانی ہو یا مظاہر قدرت کا ہو یا ایک جذبے کو متشکل کرنے سے ذہن میں تصویر کی طرح اجاگر ہوتا ہو، وہ اسے الفاظ کا جامہ پہناتے ہوئے تصویری مفہوم سے ہم کنار کرتا ہے۔ ایک لفظی پیکر کو زندہ کیسے کیا جا سکتا ہے، اس کا جواب فراق کے ان سینکڑوں اشعار میں موجود ہے، جو قاری یا سامع کے حواس خمسہ سے رابطہ استوار کر کے اسے بالکل ایسی ہی ذہنی کیفیت اور اس کے نشے سے سرشار کر سکتے ہیں جو شعر کہتے ہوئے شاعر کے دل و دماغ پر مسلّط تھی۔ ’’رس میں ڈوبا ہوا لہراتا بدن‘‘ بالمقابلہ ’’کروٹیں لیتی ہوئی صبح چمن‘‘ کو ہم لاکھ چاہیں تو بھی ان خانوں میں تقسیم نہیں کر سکتے جن کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ محبوب کے ’’تبسّم کی یاد‘‘ کے آنے کو اگر ’’مندروں میں چراغوں کے جل اٹھنے‘‘ سے تعبیر کیا جائے تو استعارے کے ایک یا دو سے زیادہ پہلے نکلتے ہیں، جن میں مندر کا تقدّس، دیوں کے جلنے کا وقت اور دیوداسیوں کے رقص کے وقت کا کنایہ بھی شامل ہیں۔ نیّر صاحب ان پیکروں کو جو خیال کو تصویر میں بدلتے ہیں اور اس کے لیے مشابہت کو بنیاد بناتے ہیں، نئی لسانی تھیوری سے جوڑتے ہیں جس میں خیال کا کوئی آزاد وجود نہیں اور وہ لسانی ساخت اور ثقافتی نشانیات کے تابع ہے۔ ان کا کہنا بجا ہے کہ ان کی نوعیت بڑی حد تک تشبیہی ہے، لیکن فراق کے ہاں پیکر تراشی کے وہ نمونے بھی ملتے ہیں (اور بکثرت ملتے ہیں) جن میں یہ مشابہت بجائے خود ایک خیال ہے اور جوڑنے والی کڑی ہی اس خیال کی انگلی پکڑ کر دونوں کے وصل میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ یہ افسوس کا مقام ہے کہ فراق پر ابھی وہ کام نہیں ہوا جس کی اشد ضرورت تھی۔ پاکستان میں اس عظیم شاعر کو بوجوہ پس پشت ڈال دیا گیا اور ہندوستان میں بھی یا تو ہندوی اساطیر اور سنسکرت ناٹکوں میں شد بد نہ رکھنے کی وجہ سے اُردو کے بہت سے غیر ہندو نقاّدوں نے فراق کی شاعری کو ڈرتے ڈرتے ہاتھ نہیں لگایا اور یا فراق کے ہم عصر ہونے اور ان کی عادات و خصلات (مے نوشی، امرد پرستی وغیرہ) کی وجہ سے ان کی شاعری اور شخصیت میں تمیز روا نہیں رکھی۔ گیان چند جین (مرحوم) ان میں سے ایک ہیں۔ اگر میں

غلط نہیں کہتا تو ناصر عباس نیّر پاکستان کے ان گنے چنے (یعنی دو یا تین) نقّاد حضرات میں سے ایک ہیں، جنھیں فراق پر لکھنے کا خیال آیا۔ مجھے خوشی ہوگی اگر وہ اس سلسلے کو آگے بڑھائیں اور فراق پر سیر حاصل مضمونوں کے ایک سلسلے کی بنیاد رکھیں۔

ادب اور ادبی تحریک ایک مختصر مقالہ ہے۔ چوں کہ موضوع مبہم ہے اس لیے نیّر صاحب پہلے کچھ سوالات اٹھاتے ہیں اور پھر ایک ایک کر کے ان کے جوابات ڈھونڈنے کی سعی کرتے ہیں۔ سوالات سبھی تحریک کی ''ضرورت'' کے بارے میں ہیں۔ کیا ادب کے فروغ و اشاعت کے لیے یا ادب کی موزوں تشہیر و تحسین کے لیے یا ادب کی تخلیق کے بنیادی فرض کے لیے یا ''بڑے ادب'' کی تخلیق کے لیے ایک تحریک کا ہونا لازمی ہے؟ نیّر صاحب ان سوالات کو (۱) مادی، سماجی و اجتماعی اور (۲) نفسیاتی و انفرادی، دو حصص میں تقسیم کرتے ہیں اور جوابات کو بھی ان زمروں میں رکھتے ہیں۔ ان کی بحث وقیع اور مدلّل ہے۔ یونانی Muses (جن کو یونانیوں نے دیویاں تسلیم کیا تھا) سے شروع کر کے وہ تخلیقی عمل کی کارکردگی کے سائنسی اور نفسیاتی عوامل تک پہنچتے ہیں۔ کانٹ کے حوالے سے causality یعنی علتّیت کی بات کرتے ہیں اور تب ''ذات'' اور ''گروہ'' تک پہنچ کر آئیڈیالوجی کی مدد سے یہ سراغ لگاتے ہیں کہ کیا پہلے سے طے شدہ ایک یک رخی اور مخصوص مقصد کی تکمیل کے لیے خلق کیا گیا ادب 'بڑا' ہوسکتا ہے۔!

گلوبلائزیشن اور اُردو زبان ایک اہم مقالہ ہے۔ گذشتہ چند برسوں میں ''گلوبلائزیشن'' ایک زیرِ عتاب اصطلاح رہی ہے۔ چوں کہ تیسری دنیا کے دانشوروں کے مطابق اس کا بنیادی تحرک مغربی طاقتوں کے وہ عوامل ہیں جن سے سارے کرّہ ارض (ملاحظہ کریں ''گلوب''!) کو ایک ایسے اقتصادی شکنجے میں جکڑ دیا گیا ہے، جس کی امپیریل ازم اور نو آبادیاتی نظاموں کے خاتمے کے بعد مغربی طاقتوں کو اشد ضرورت تھی۔ اس مقالے میں نیّر صاحب پہلے تو اپنی اصطلاحات کے پیمانے طے کرتے ہیں۔ گلوبلائزیشن کے تصور کو ''عالم گیر انسانی تصور'' سے الگ کرتے ہیں۔ یہ ثابت کرتے ہیں کہ مغربی ممالک یہ سمجھتے ہیں کہ انسانی معاملات میں کنٹرول کا ایک ذریعہ زبان بھی ہے۔ تیسری دنیا کی زبانیں، نیّر صاحب بجا فرماتے ہیں، ان یورپی سوداگروں کے لیے ایسی ہی commodities ہیں جیسے کہ صارفین کے لیے دیگر مصنوعات ہیں۔ ایک نپے تلے اور پہلے سے طے شدہ پلان کے مطابق تیسری دنیا کی زبانوں کو ''ثقافتی یکسانیت'' کے طور پر استعمال کرنے کی کوششیں اب زیادہ تیز ہوگئی ہیں۔ انگریزی ایک ایسی زبان ہے، جس کی لسانی تلوار سے دنیا کی چھ ہزار زبانوں میں سے بیشتر کا گلا کاٹا جا سکتا ہے۔ یہ ایک بشریاتی اور ثقافتی المیہ ہے، کیونکہ ''زبان ختم ہونے سے ایک پوری ثقافت ختم ہو جاتی ہے''۔

اُردو زبان کے تعلق سے نیّر صاحب پاکستان کی مثال دیتے ہیں، جس میں انگریزی بولنے والوں کا تناسب اُردو اور صوبائی زبانوں کے مقابلے میں سب سے کم ہے لیکن پھر بھی اسے ایک مقتدر حیثیت حاصل ہے۔ ان کے مطابق یہ ایک المیہ ہے ''کہ اب نامور بزرگ اُردو ادبا انگریزی میں لکھنے لگے ہیں۔'' اس کے علاوہ روزمرّہ کی زبان میں بھی کسی ایک جملے میں نصف سے زیادہ الفاظ انگریزی کے بھرتے ہوئے لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ وہ تعلیم یافتہ ہونے کا ثبوت دے رہے ہیں۔ یہ ایک لسانی anarchy ہے، جس کا فی الحال تو کوئی تدارک نظر نہیں آتا۔ بہر حال اس مقالے میں ناصر عباس نیّر صاحب کا رویہ متوازن ہے۔ وہ آخر میں یہ کہتے ہیں کہ اگر اُردو زبان کے تعلق سے دیکھیں تو کئی ''حقیقی طور پر گلوبل ٹیکنالوجیکل اور سائنسی اور تنقیدی اصطلاحات اُردو میں داخل ہو رہی ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ حقیقی گلوبل اور 'صارفی گلوبل' میں فرق روا رکھا جائے۔''

فکشن کی تنقید: پرانے اور نئے نظری مباحث، جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، فکشن کے بارے میں نہیں ہے، فکشن کی تنقید کے بارے میں ہے۔ حسبِ دستور نیّر صاحب پہلے دو سوالات پوچھتے ہیں اور اس کے بعد ان کے جوابات تلاش کرنے میں سرگرمِ عمل ہو جاتے ہیں۔ (بیشتر مضامین میں یہی ان کا طریق کار ہے۔) پہلا سوال فکشن اور زندگی کے باہمی تعلقات کے بارے میں ہے اور دوسرا زندگی کے ساتھ اس کے تعلق سے قطع نظر اس کی اپنی آزادانہ حیثیت اور شعریات سے متعلق ہے۔ اس سوال کے جواب کا لیکھا جوکھا وہ افلاطون کی دو اصطلاحات Mimesis اور Digesis برت کر شروع کرتے ہیں۔ اوّل الذکر کسی وقوعے کی ''نقل برابر اصل'' ہے اور اس میں شاعر کے تخیل کے لیے بہت کم جگہ ہے، جب کہ دوئم نقل سے کچھ آگے نکل کر ایک ایسی ''واقعہ نگاری'' ہے جس میں شاعر کا تصور، تخیل (اور کسی حد تک مطمحِ نظر بھی) شامل ہوسکتا ہے۔ مضمون نگار اپنی بات 'نقل برابر اصل' سے شروع کر کے اور اسے حقیقت نگاری کے پہلے ادوار سے لے کر مارکسی تنقید کے وسط بیسویں صدی تک کے زمانے تک لاتا ہے اور لکھتا ہے کہ زندگی کی

معتبر نقّالی کے جوش میں Digesis کی طرف بہت کم دھیان دیا گیا اور یہ میلان روسی ہیئت پسندوں اور ساختیات کے نظریے کے بعد ہی شروع ہوا کہ فکشن کی شعریات اور اس کی رسمیات کیا ہیں اور یہ فکشن کی دریافت میں کیسے مددگار ثابت ہوتی ہیں۔

پہلا سوال زبان کی اہمیت کا ہے کہ آیا وہ ”کسی مشاہدے، تجربے یا واقعے کی ٹھیک ٹھاک ترجمانی بھی کر سکتی ہے یا نہیں۔“ نیّر صاحب اس پر سیر حاصل بحث کرتے ہیں۔ ایک نازک سوال یہ بھی ہے کہ کیا زبان کسی واقعے کی کاغذ پر ترجمانی کے عمل میں غیر جانبدار رہے؟ اس سوال کا جواب اثبات اور نفی دونوں میں دیا جا سکتا ہے اور مضمون نگار نے روسی ہیئت پسند ولادی میر پراَپ کے حوالے سے اس کو بھی کھنگالا ہے۔ پراَپ نے ہی اپنے ملک کی پری کہانیوں کو پیمانہ بنا کر کہانی Fabula اور پلاٹ Sjuzhot میں تمیز دریافت کی۔ کہانی تو سیدھی سادی وہ داستان ہے جو واقعات کا مجموعہ ہے جب کہ پلاٹ ان واقعات کا وہ منظّم تانا بانا ہے جو کہانی کار کے تخلیقی ذہن سے چھن کر قاری تک پہنچا ہے۔ پراَپ کے بعد نیّر فرانسیسی ساختیات پسندوں کا ذکر کرتے ہیں، جنھوں نے روسی ماڈل کی بنیاد پر ہی، ساسیَر کے لسانی ڈھانچے کی تعمیر و تشکیل کی۔ لیوی سٹراَس اور اے جے گریماَس نے پراَپ کے پری کہانیوں کے ماخذ سے رونما ہوئی بنیادی مائیتھالوجی سے بیانیے کا Actantial Model پیش کیا اور اور ”بیانیے کی اس گرامر کو مرتب کرنا چاہا، جو تمام بیانیوں کی روح رواں ہے۔“ اس بحث کو مختلف یورپی ملکوں اور زبانوں کے مفکّروں کے خیالات سے مستفید کرتے ہوئے نیّر صاحب ایک بار پھر ’کہانی اور پلاٹ‘ کے فرق کی طرف لوٹتے ہیں۔ پلاٹ کی جگہ ”کلامیہ“ discourse کی اصطلاح کا استعمال فرانسیسیوں نے کیا۔ اس کے بعد مضمون نگار بیانیہ، کہانی اور کلامیے میں فرق اور یکسانیت کو زیرِ بحث لاتے ہیں۔ Gerald Genette (تلفظ ژردا ژنیٹ) کے بیانیات کا کام کا بہت کم علم ہماری زبان کے نقّادوں کو ہے، لیکن مضمون نگار نے اس کے حوالے سے کہا ہے کہ اس نے بیانیے میں کہانی اور کلامیے کے علاوہ ایک تیسرے عامل کی نشان دہی کی ہے، جسے اس نے عملِ بیان یا Narrative Act کہا ہے۔

یہ مضمون ایک جامع دستاویز ہے اور اس میں مشمولہ سارے کوائف کا شاریہ بنانے کا مطلب یہ ہوگا کہ میں اس مختصر دیباچے میں اس کا ایک خلاصہ پیش کروں۔ یہ کام ممکن بھی نہیں ہے اور ضروری بھی نہیں ہے۔ یہ ’جامع دستاویز‘، جامع ہونے کے باوجود اس قدر مربوط اور مدلّل ہے کہ اس میں سے اگر ایک جملہ بھی ادھر اُدھر ہو جائے تو یہ اپنا ربط کھو بیٹھے گا۔ اس کے آخر میں جامع کتابیات اس کا ایک خاص وصف ہے۔

مجھے یہ کہتے ہوئے بھی خوشی محسوس ہو رہی ہے کہ میں نے ان مضامین کو، اپنی علالت کے باوجود، بے حد خوشی سے پڑھا۔ کچھ نکتے تو ایسے تھے جن کے بارے میں میری واقفیت محدود تھی اور ان مضامین نے اس میں اضافہ کیا۔ ان کی range and reach اتنی وسیع ہے کہ انھیں پڑھنے اور سمجھنے کے لیے encyclopaedic knowledge کی ضرورت ہے اور میں تو ۷۷؍ برس کی عمر میں نصف صدی تک جامعات میں پڑھانے کے بعد اب بھی ایسے محسوس کرتا ہوں جیسے میں علم کے بحرِ ذخّار کے ساحل پر کھڑا سیپیاں چن رہا ہوں۔ جانے کس میں سے کوئی موتی نکل آئے!

ستیہ پال آنند

۵؍ اکتوبر ۲۰۰۷ء

نوآبادیاتی صورتِ حال

۱۸۵۷ء نے ہماری تاریخ کو ہی نہیں ہمارے تاریخی شعور کو بھی بدل کے رکھ دیا۔ اس کے بعد ہم نہ صرف نئے عہد میں داخل ہوئے بلکہ خود کو اور اوروں کو نئے زاویوں سے دیکھنے لگے اور یہ نئے زاویے ہم نے خود تخلیق نہیں کیے تھے۔ نئی تاریخ نے یہ ہمیں تھما دیے تھے۔ یہ عمل ایک ایسے لمحے میں ہوا تھا کہ ہم انکار نہیں کر سکے۔ انکار کا انجام ہمارے سامنے تھا۔ اس غیر معمولی ''انقلاب'' کو محض عسکری طاقت نے ممکن نہیں بنایا۔ عسکری طاقت تو ایک وسیلہ تھی جو دیگر وسایل کے ساتھ گٹھ جوڑ کیے ہوئے تھی۔ اصل یہ ہے کہ مذکورہ انقلاب کو جس بات نے ممکن بنایا وہ نو آبادیاتی صورتِ حال تھی۔ اس صورتِ حال نے متعدد وسایل اور تدبیروں کو یک جا کیا اور انھیں بروے کار لائی۔

سوال یہ ہے کہ نوآبادیاتی صورتِ حال کیا ہے؟

نوآبادیاتی صورتِ حال، فطری اور منطقی صورتِ حال نہیں ہے۔ یہ از خود کسی قابلِ فہم فطری قانون کے تحت رونما نہیں ہوتی۔ ہر چند اس کی رونمائی تاریخ کے ایک خاص لمحے میں ہوتی ہے، مگر تاریخ کا یہ لمحہ کسی الہامی حکم یا فطری طاقتوں کے اپنے قوانین کی ''پیداوار'' نہیں ہوتا۔ اسے ''پیدا'' کیا جاتا اور تشکیل دیا جاتا ہے۔ چوں کہ ''پیدا'' کیا جاتا ہے، اس لیے مخصوص مقاصد کے حصول کو سامنے رکھا جاتا ہے، لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ یہ انسانوں کے مخصوص گروہ کے ہاتھوں مخصوص مقاصد کی خاطر برپا ہونے والی صورتِ حال ہے۔ اس گروہ کو نوآبادکار نام دیا گیا ہے۔ نوآبادکار بعض تاریخی قوتوں کو اپنے اختیار میں لا کر ایک نئی ''تاریخی صورتِ حال'' کی تشکیل کرنے میں کام یاب ہوتا ہے، جو اس کے سیاسی اور معاشی مفادات کی کفیل ہوتی ہے۔ دوسری جنگِ عظیم تک نوآبادکار یورپی (برطانیہ اور فرانس بالخصوص) تھے۔ بعد میں نوآبادکاری پر امریکا نے اجارہ داری قائم کر لی، مگر باندازِ دگر! اس نے براہِ راست نوآبادیات بنانے کے بجائے بالواسطہ طریقے سے نوآبادیاتی صورتِ حال کو پیدا کرنے اور اسے اپنے قابو میں رکھنے کی حکمتِ عملی اختیار کی ہے۔

نوآبادیاتی صورتِ حال کی ''منطق'' ثنویت سے عبارت ہے۔ یہ دو دنیاؤں کو تشکیل دیتی ہے۔ ایک نوآبادکار کی دنیا اور دوسری نوآبادیاتی یا مقامی باشندوں کی دنیا۔ دونوں دنیائیں ایک دوسری کی ضد ہوتی ہیں۔ فرانز فینن کا کہنا ہے کہ یہ ضد کسی بڑی اکائی کو پیدا کرنے کے لیے نہیں ہوتی۔ یہ دونوں ارسطالیسی منطق کے تحت ایک دوسرے کو خارج کرنے کے اصول پر قایم رہتی ہیں۔ ***(افتادگانِ خاک، ص ۳۴)*** یہ تو بجا کہ نوآبادکار کی دنیا، مقامی باشندوں کی دنیا کو خارج کرنے کے اصول پر قایم رہتی ہے۔ نوآبادکار اپنی شخصیت، اپنی ثقافت، اپنے علمی ورثے، اپنے سیاسی نظریات، اپنے فنون کے بارے میں جو آرا پھیلاتا ہے، وہ نوآبادیاتی دنیا کے افراد کی شخصیت، ثقافت، علم اور فنون کے متعلق موجود آرا کے متضاد اور انھیں بے دخل کرنے والی ہوتی ہیں، مگر یہ درست نہیں کہ مقامی باشندوں کی دنیا، نوآبادکار کی دنیا کے اوصاف کو خارج کرنے کا اصول قایم کرتی ہیں۔ اپنی متقابل دنیا کی اشیا اور تصورات کو خارج کرنے کے لیے اقتداری حیثیت کا مالک ہونا ضروری ہے، نوآبادیاتی دنیا اس سے بُری طرح محروم ہوتی ہے۔ اپنی محرومی کا ادراک، نوآبادیاتی دنیا دو صورتوں میں کرتی ہے: محرومی کے خاتمے کی صورت میں اور محرومی کے سبب کی صورت میں۔ پہلی صورت میں وہ نوآبادکار کی دنیا کو جذب کرنے کی کوشش کرتی ہے اور دوسری صورت میں وہ نوآبادکار کو اپنی محرومی کا سبب سمجھتی اور اس کے خلاف بغاوت کا تصور کرتی اور شاذ و نادر مظاہرہ کرتی اور اپنی بازیافت پر مایل ہوتی ہے۔ مگر سب صورتوں میں وہ نوآبادکار کی دنیا

کے اخراج سے قاصر رہتی ہے۔

نوآبادیاتی دنیا کی دو میں تقسیم کا اختیار، نوآبادکار کے پاس ہوتا ہے۔ نوآبادکار محض اس تقسیم کے ذریعے اپنے اختیار کا مظاہرہ ہی نہیں کرتا، اس تقسیم کے نتیجے میں اپنے اختیار کو بڑھاتا بھی ہے۔ یہ تقسیم طبعی اور ذہنی، بہ یک وقت ہوتی ہے۔ نوآبادکار اپنی اقامت گاہوں، چھاؤنیوں، دفاتر کو مقامی باشندوں سے الگ رکھتا ہے، اور مقامیوں کو ان کے قریب پھٹکنے کی سختی سے ممانعت ہوتی ہے۔ ''کتوں اور ہندستانیوں کا داخلہ ممنوع ہے'' کی تختی جگہ جگہ آویزاں ہوتی ہے۔ آرکیٹیکچر کے شکوہ، حفاظتی دستوں کی طاقت اور تعزیری قوانین کے ذریعے مقامی باشندوں کو دور رہنے پر مجبور کیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں نوآبادکار اپنے طرزِ حیات اور طرزِ کار کے ذریعے بھی اپنے مختلف اور ممتاز ہونے کا تاثر برابر اُبھارتا رہتا ہے اور نوآبادیاتی باشندوں کو دور رکھتا ہے۔ یہ دو طرح کی تقسیم نوآبادکار کی طاقت کو مسلسل بڑھاتی ہے۔ اور یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس طاقت کا نشانہ نوآبادیاتی قوم ہوتی ہے۔ نوآبادکار کی طاقت جتنی بڑھتی ہے، مقامی لوگوں کی طاقت اسی تناسب سے گھٹتی ہے، بل کہ یہ کہنا درست ہوگا کہ نوآبادکار، نوآبادیاتی اقوام کی طاقت کو اپنی طاقت میں شامل کرتا رہتا ہے۔

نوآبادکار، نوآبادیاتی دنیا کو دو میں تقسیم ہی نہیں کرتا، نوآبادیاتی باشندوں کی دنیا کو تشکیل بھی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نوآبادیاتی باشندوں کی دنیا ان کی اپنی دنیا نہیں ہوتی، انھیں اپنی 'دنیا' پر کوئی تصرف اور اختیار نہیں ہوتا، نہ اس دنیا کے حقیقی، عملی معاملات پر اور نہ اس دنیا کے تصور اور اس کے نظامِ اقدار پر۔ وہ اپنی ہی دنیا میں اجنبی، اور اس سے 'باہر' ہوتے ہیں۔ غضب یہ ہے کہ نوآبادیاتی باشندے کو نوآبادکار جو تصورِ ذات دیتا ہے وہ اسے بالعموم قبول کرتا اور اس کے مطابق جینا شروع کر دیتا ہے اور نوآبادیاتی دنیا میں جو کردار اسے ادا کرنے کے لیے کہا جاتا ہے، وہ اسے عموماً تسلیم کر لیتا ہے۔ فرانز فینن، البرٹ میمی اور ایڈورڈ سعید تینوں اس امر پر متفق ہیں کہ نوآبادیاتی اقوام، نوآبادکار کے دیے گئے تصورِ ذات اور کردار کو تسلیم کر لیتی ہیں اور اس کی وجہ سے نوآبادیاتی نظام قایم رہتا ہے۔ چناں چہ یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں کہ نوآبادیاتی نظام کی برقراری میں خود مقامی باشندوں کا انفعالی کردار معاونت کرتا ہے۔

نوآبادیاتی باشندوں کو ایک ایسا ''تصورِ ذات'' دیا جاتا ہے، جو نوآبادیاتی نظام کے قیام و استحکام میں مدد کرتا ہے۔ البرٹ میمی کے مطابق نوآبادکار مقامی باشندوں کی اساطیری تصویر بناتا ہے اور اس میں انھیں ناقابلِ یقین حد تک کاہل دکھایا جاتا ہے۔(۱) جب کہ فرانز فینن کا کہنا ہے کہ نوآبادیاتی باشندے کے لیے جو اصطلاحیں نوآبادکار استعمال کرتا ہے، وہ حیوانیات کی اصطلاحیں ہیں۔ **(افتادگانِ خاک، ص ۳۸)** کاہل یا حیوان کہنے کا مطلب مقامی باشندوں کو انسانی درجے سے گرانا ہے۔ نوآبادکار خود کو انسانی درجہ پر فائز قرار دیتا اور انسانی پیمانے کی مثال کے طور پر پیش کرتا ہے۔ نوآبادیاتی اقوام کو کاہل اور حیوان باور کرا کے اوّلاً یہ بات ثابت کی جاتی ہے کہ انھیں ذہنی تحرک اور جستجو سے کوئی واسطہ نہیں، افکار و علوم کی تخلیق سے انھیں کوئی دل چسپی نہیں۔ یہاں نوآبادکار اپنے ذہنی تحرک، جستجو، اور اپنے علوم کو بہ طورِ نمونہ پیش کرتا ہے۔

نوآبادکار اپنے اقتدار کے مراکز، پولیس اور عدالت کے نظام کو جائز ثابت کرتا ہے کہ کاہلوں اور حیوانوں کو قابو میں رکھنے کے لیے پولیس کا جابرانہ اور عدالت کا سفاکانہ نظام ناگزیر ہے۔ نوآبادیاتی باشندے بالعموم اپنے کاہل اور حیوان ہونے کا یقین کر لیتے ہیں۔ اس یقین کو پیدا کرنے کے لیے نوآبادکار کئی نفسیاتی حربے بروئے کار لاتا ہے۔ اور سب سے بڑا حربہ اپنی مقتدر حیثیت کا مختلف طریقوں اور زاویوں سے مظاہرہ ہے۔

نوآبادکار اور نوآبادیاتی باشندہ دونوں اپنی حیثیتوں سے برابر آگاہ ہوتے ہیں۔ نوآباد اپنے آقا، مقتدر اور استحصال کنندہ ہونے کا شعور رکھتا ہے اور نوآبادیاتی باشندہ اپنے محکوم، بے بس اور استحصال زدہ ہونے کی آگاہی رکھتا ہے مگر دونوں کی آگاہی کا درجہ یکساں نہیں ہوتا۔ نوآبادکار کی آگاہی اختیار و اقتدار سے وابستہ ہونے کی وجہ سے غیر محدود اور ارتقا پذیر ہوتی ہے، وہ اپنے استحصالی مقاصد کو برابر وسعت دیتا اور ان کے حصول کے لیے نئے نئے وسایل کی دریافت میں

مصروف رہتا ہے مگر نوآبادیاتی باشندے کی آگاہی محکومیت اور استحصال زدگی کی وجہ سے محدود، مشروط اور منجمد ہوتی ہے۔ اقبال نے اس شعر میں یہی حقیقت واضح کی ہے:

بھروسا کر نہیں سکتے
، غلاموں کی
بصیرت پر
کہ دنیا میں فقط
مردان حُر کی آنکھ
ہے بینا
(بال جبریل، ص
۲۷)

یا

بدن غلام کا سوزِ
عمل سے ہے محروم
کہ ہے مرور
غلاموں کے روز و
شب پہ حرام
(ضرب کلیم ص ۱۷۱)

نوآبادکار اپنی آگاہی کی مقتدر حیثیت کو نوآبادکار کی زندگی کے تمام شعبوں میں سرایت کرنے کی حکمت عملی وضع کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید کا یہ تجزیہ چشم کشا ہے۔

> "(Authority) is formed, irradiated, disseminated, it is instrumental, it is persuasive, it has status, it establishes cannons of taste and value, it is virtually indistinguishable from certain ideas it dignifies as true and form traditions, perceptions and judgements it forms, transmits, reproduces."
> ***(Orientalism, P 19-20)***

نوآبادکار خود کو نوآبادیاتی اقوام کے سامنے قدر اور اصول کے طور پر پیش کرتا ہے۔ پیش کرنے کا طریق کار علمی اور فلسفیانہ ہوسکتا ہے مگر اصل میں یہ اصول، طاقت اور اقتدار سے عبارت ہوتا ہے۔ نوآبادکار جب نوآبادیاتی اقوام کے علوم، زبان، ثقافت، تاریخ اور ادب کا مطالعہ کرتا ہے تو یہ معروضی، غیر جانب دارانہ مطالعہ نہیں ہوتا۔ اس کی نوعیت ڈسکورس، کی ہوتی ہے۔

ڈسکورس ایک ایسا کلامیہ ہے، جو سچائی کے مقابلے میں طاقت کو اہمیت دیتا ہے۔ سچائی یا ‘علم’ کو ڈسکورس دریافت ضرور کرتا، یا اس کا دعوا کرتا ہے، مگر یہ ‘علم’ مطلق، آفاقی اور معروضی نہیں ہوتا ‘سماجی’ ہوتا ہے۔ ڈسکورس کسی ایسے سرچشمے یا قانون کو تسلیم نہیں کرتا، جو ‘علم’ کی مطلقیت کو ثابت کرے۔ علم کی صداقت کا تعین ڈسکورس کے اپنے قوانین کرتے ہیں۔ گویا کسی شے کا ‘علم’ یا سچائی وہی ہے، جسے ڈسکورس کے قوانین، علم اور سچائی کا درجہ دیں۔ ان قوانین کا تعین طاقت کرتی ہے۔ ’’لوگ صرف اسی کو سچائی قرار دیتے ہیں، جو سچائی کے ان معیارات کے مطابق ہو، جنھیں اس عہد کی سیاسی یا دانش ورانہ مقتدرہ نے سچائی قرار دیا ہو۔ (۲)

نوآبادکاروں نے نوآبادیاتی اقوام کا مطالعہ ڈسکورس (۳) کے طور پر کیا۔ نوآبادکاروں نے ایشیائی/مشرقی اور افریقی اقوام کا ‘علم’ حاصل کیا، مگر نہ صرف اس علم کی صداقت کا تعین، صداقت کے اپنے، مغربی معیارات سے کیا جو اس عہد میں غالب تھے، بل کہ اس علم کو اپنی طاقت بھی بنایا یعنی اس علم کو اپنے اقتداری مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنایا۔ ایڈورڈ سعید نے شرق

شناسی میں نوآبادکاروں کے ڈسکورس کا ہی مطالعہ پیش کیا ہے۔ چوں کہ نوآبادیاتی اقوام اور ثقافت کا مطالعہ ایک ڈسکورس کے طور پر تھا، اس لیے نوآبادیاتی اقوام نے خود اپنے متعلق 'علم' نوآبادکاروں کی تحریروں سے حاصل کیا۔ ڈسکورس نے نوآبادیاتی اقوام کے مغربی مطالعات کو استناد کا درجہ دیا۔

نوآبادکار کی تشکیل دی گئی دنیا میں، نوآبادیاتی باشندوں کے لیے، بہ قول البرٹ میمی، دو صورتیں ہوتی ہیں: انجذاب اور بغاوت۔ *(The Colonized and the Colonized, P 184)* نوآبادیاتی باشندہ یا تو نوآبادکار جیسا بننے کی کوشش کرتا ہے، اس کی شخصیت، ثقافت، نظامِ فکر، اقداری نظام کو مکمل طور پر جذب کرنے کی سعی کرتا ہے، یا پھر اس کے خلاف بغاوت کرتا اور اپنی بازیافت کے عمل سے گزرتا ہے۔ ان دونوں صورتوں میں سے کسی ایک کا انتخاب بھی، نوآبادیاتی باشندے کا اپنا فیصلہ نہیں ہوتا۔ یہ نوآبادیاتی صورتِ حال ہے، جو کبھی ایک اور کبھی دوسرے کے انتخاب کا موقع پیدا کرتی ہے۔ ان دو صورتوں کے علاوہ ایک تیسری صورت بھی ممکن ہوتی ہے، جو دونوں کا امتزاج ہوتی ہے۔ نوآبادکار کی ثقافت کو جذب بھی کیا جاتا ہے اور اپنی ثقافتی شناخت کو قایم بھی رکھا جاتا ہے۔ انجذاب کی صورت میں مغربیت میں اعتقاد پختہ ہوتا ہے۔ بغاوت کی صورت میں علاقائیت یا قومی شناخت کو فروغ ملتا ہے اور امتزاج کے سبب آفاقیت کے نقطۂ نظر کا دعوا کیا جاتا ہے، آفاقیت بھی دیگر دو کی طرح نوآبادیاتی صورتِ حال کی ''عطا'' ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا نوآبادیاتی صورتِ حال میں انجذاب، بغاوت اور آفاقیت کی اصل روح تک رسائی کا امکان ہوتا ہے؟ کیا نوآبادیاتی باشندہ ایک حقیقی یورپی/مغربی فرد بن سکتا، اپنی اصل ثقافت کے مکمل احیا پر قادر ہوسکتا اور دو مختلف اور متبائن ثقافتی نظاموں کے امتزاج کو ممکن بنا سکتا ہے؟ جب تک نوآبادیاتی صورتِ حال برقرار رہتی ہے اور نوآبادیاتی باشندہ اس کے جبر میں ہوتا ہے، وہ مذکورہ سوال کا سامنا ہی نہیں کرتا، وہ نہیں سوچتا کہ کیا کامل انجذاب، مکمل بغاوت یا مثالی آفاقیت ممکن ہے یا نہیں۔ وہ تو صورتِ حال کے دستیاب مواقع میں سے کسی کو اختیار کر لیتا ہے۔ یہ سوال ہمیشہ مابعد نوآبادیاتی مطالعات میں اٹھایا جاتا ہے۔ فرانز فینن اور البرٹ میمی نے بالخصوص یہ سوال اٹھایا ہے اور ان کا موقف ہے کہ ان تینوں میں سے کوئی ایک بات بھی ممکن نہیں۔

نوآبادیاتی باشندہ نوآبادکار کو اپنے لیے جب ماڈل بناتا ہے تو خود اس جیسا بننے کی تگ و تاز کرتا ہے۔ اور اس تگ و تاز میں خود کو بہت پیچھے چھوڑ دیتا ہے۔

> "The first ambition of the colonized is to become equal to that splendid model and to assemble him to the point of disappearing in him."
> ***(Albert Memmi, The Colonized and the Colonized, P 184)***

نوآبادیاتی باشندہ، نوآبادکار کا اثبات اور اپنی نفی کرتا ہے۔ اثبات و نفی کے اس عمل سے گزرتے ہوئے وہ یہ غور نہیں کرتا کہ نہ تو کامل اثبات ممکن ہے نہ نفی۔ وہ نوآبادکار جیسا، اس لیے نہیں بن سکتا کہ وہ اپنی نوآبادیاتی حیثیت (جو اصل میں محکومیت، پس ماندگی، ذلت سے عبارت ہے) سے دست کش نہیں ہوسکتا۔ نوآبادیاتی صورتِ حال غلام کو آقا کا ہم پلہ بننے کا خواب دیکھنے کی اجازت تو دیتی ہے کہ اس خواب کے ذریعے ہی نوآبادکار کی ''مقتدر و مثالی'' حیثیت کا تسلط قایم رہتا ہے، مگر اس خواب کو پورا ہونے کی اجازت کبھی نہیں دیتی کہ اس طرح نوآبادکار اور نوآبادیاتی باشندے میں فرق مٹ جائے گا۔ یہ فرق نوآبادیاتی صورتِ حال کو قایم رکھنے کے لیے اشد ضروری ہے۔ نوآبادیاتی باشندہ انجذاب کے ذریعے نوآبادکار کا قرب حاصل کرنے اور نتیجتاً مراعات حاصل کرنے میں کام یاب ہوتا ہے مگر یہ مراعات بھی نوآبادکار کے اپنے ملک کے شہری کی مراعات کے برابر کبھی نہیں ہوتیں۔ ان مراعات کی قیمت ہوتی ہے، جو نوآبادیاتی باشندے کو لازماً ادا کرنا ہوتی ہے۔

انجذاب کے عمل میں نوآبادیاتی باشندہ، نوآبادکار کی زبان سیکھتا ہے اس کا لباس اختیار کرتا

ہے۔ اس کے طرز بود و باش کی نقل کرتا ہے۔ نقل و تقلید میں وہ جتنا آگے جاتا ہے، اپنی تاریخ، ثقافت، اور اپنی اصل سے اتنا ہی دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ اپنی اصل سے دوری اسے طبعی اور نفسیاتی سطح پر ضرر پہنچاتی ہے، جسے وہ بہ خوشی قبول کرلیتا ہے۔ وہ اس ضرر کو محسوس کرتا ہے، مگر نوآبادکار جیسا بننے کی خواہش کا زور اس کے احساس پر غالب آجاتا ہے۔ یہ ایک پے چیدہ نفسیاتی عمل ہوتا ہے۔ نوآبادکار کی نقل سے ہر چند بعض مادی فواید وابستہ ہوتے ہیں، اور ایک حد تک ان فواید کا حصول نقل کا محرک ہوتا ہے، لیکن یہ واحد محرک نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہوتا تو صرف وہی لوگ یا طبقے نوآبادکا کی نقل کرتے جنھیں مادی فایدے ملتے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ نوآبادکار کی ثقافت کا انجذاب وہ لوگ اور طبقات بھی کرتے ہیں جو نوآبادکار سے دور ہوتے اور کسی فایدے کی انھیں توقع ہوتی ہے نہ امکان۔ انھیں ایک نفسیاتی اطمینان ملتا ہے۔ وہ نوآبادکار کی ثقافت کا تصور ایک ''اعلا یافت'' کے طور پر کرتے ہیں۔ چوں کہ اعلا کا تصور تجریدی نہیں بل کہ ان کی اپنی ثقافت کے حقیر ہونے کے لازمی اور قوی احساس کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے، اس لیے حقیر کا ''ترک'' اور اعلا کا ''قبول'' انھیں ایک نفسیاتی آسودگی دیتا ہے۔ چناں چہ ایک مقام آتا ہے کہ نوآبادکار کی نقل و تقلید ایک آدرش بن جاتی ہے۔

اس صورتِ حال کی عمدہ عکاسی ملک راج آنند کے ناول **اچھوت** میں کی گئی ہے۔ ناول کا مرکزی کردار باکھا یوروپیوں جیسا بننے کی کوشش کرتا اور خود سے کوسوں دور ہوجاتا ہے۔ باکھے کا تعلق بھنگیوں کے ''نیچ'' طبقے سے ہے۔ وہ انگریزوں کی نقل کے عمل میں تمام ہندستانیوں کی نمایندگی کرتا ہے۔

> ''جب وہ (باکھا) اپنے چچا کے ساتھ برٹش رجمنٹ کی بارکوں میں رہنے گیا تھا۔ وہاں ٹھیرنے کے دوران اس نے ٹامیوں کی زندگی کی جھلکیاں دیکھی تھیں... اسے جلد ہی ایک شدید خواہش نے جکڑ لیا کہ وہ بھی ان ہی کی طرح زندگی بسر کرے گا۔ اسے بتایا گیا تھا کہ وہ صاحب لوگ تھے، یعنی زیادہ اعلا آدمی۔ اسے محسوس ہوا کہ جوان کی طرح کپڑے پہنے گا وہ بھی صاحب بن جائے گا، اس لیے اس نے ان کی ہر بات میں نقل کرنے کی کوشش کی... باکھا خود بھی یہ جانتا تھا کہ انگریزی کپڑوں کے سوا اس کی زندگی میں کوئی چیز انگریزی نہیں تھی، لیکن اس نے سختی سے اپنی نئی شکل کو برقرار رکھا اور وہ دن رات یہی کپڑے پہنے رہتا۔ وہ ہندستانی پن کے ہر حقیر دھبے سے بچتا تھا، حتا کہ بھدی شکل کے ہندستانی لحاف کو بھی نہیں اوڑھتا تھا، حالاں کہ وہ رات کو ٹھنڈ سے کانپتا رہتا تھا۔''
>
> (***اچھوت***، ص ۱۳ تا ۱۵)

نوآبادیاتی باشندہ، نوآبادکار کے خلاف بغاوت بھی کرتا ہے۔ یہ بغاوت براہ راست اور بالواسطہ صورتوں میں ہوتی ہے۔ جب یہ بغاوت اپنی محرومی کے سبب کے تجزیے کے نتیجے میں ہوتی ہے، مقامی، نوآبادکار کو اپنی حالت زار کا سبب سمجھتا اور اس کے خلاف بغاوت کرتا ہے تو یہ بغاوت براہ راست ہوتی ہے۔ بالواسطہ بغاوت اس طبقے کے خلاف ہوتی ہے، جو نوآبادکار کی ثقافت کے انجذاب کا قائل ہوتا ہے اور خود کو اس طرح، نوآبادکار کا حلیف بنا کر پیش کرتا ہے۔ نوآبادکار ماڈل ہوتا ہے اور بغاوت کی صورت میں اینٹی تھیسس کا درجہ اختیار کرجاتا ہے۔ اصل میں بغاوت، انجذاب کا اینٹی تھیسس ہے۔ انجذاب کا اثبات، بغاوت کی نفی میں اور انجذاب کی نفی، بغاوت کے اثبات میں بدل جاتی ہے۔ بغاوت میں نوآبادکار کا انکار اور اپنا اثبات کیا جاتا ہے۔ اب اسی شدت سے اپنے ماضی کی طرف رجوع کیا جاتا ہے۔ بغاوت کے نتیجے میں علاقائیت اور قومی ثقافت کے احیا کی تحریکیں چلتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں تمام نوآبادیاتی ممالک میں قومی ثقافتوں کی تحریکوں کا آغاز، نوآبادیاتی نظام کے خلاف بغاوت کے نتیجے میں ہوا ہے۔ انجذاب میں استدلال سے زیادہ جذباتیت کارفرما ہوتی ہے، بغاوت میں بھی خالص استدلال سے زیادہ جذباتیت ہوتی ہے۔ قومی ثقافت سے جذباتی وابستگی کو اچانک دریافت کرلیا جاتا ہے۔ دو باتیں فراموش ہوجاتی ہیں۔ ایک یہ کہ ثقافت ایک متحرک عمل ہے۔ ماضی کے ایک خاص حصے کو مثالی سمجھ کر اسے اپنے لیے ایک نمونہ خیال کیا جاتا اور اس کے احیا کی کوشش ہونے لگتی ہے۔ یہ نہیں دیکھا جاتا کہ تاریخ کا وہ سنہرا دور، جن تاریخی و سماجی حالات کی پیداوار تھا، وہ حالات اب نہیں رہے، اس لیے اس کا کامل احیا ممکن ہی نہیں۔ دوسری یہ بات کہ قومی ثقافت کے تصور میں علاقائی، ثقافتی افتراقات کو نظر انداز کردیا جاتا ہے۔ افریقہ میں نیگرو ثقافت کا تصور تشکیل دیا گیا جو ایک تجریدی

تصور ہے، اور افریقہ کی مقامی ثقافتی روایات کے اختلافات کو نظر انداز کرتا ہے۔ اسی طرح ایشیا میں عرب ثقافت کو مثال بنا کر پیش کیا گیا، پان اسلام ازم کی تحریک چلائی گئی اور عرب ممالک کے جغرافیائی، علاقائی، ثقافتی اختلافات کو پس پشت ڈالا گیا۔

البرٹ میمی کا خیال ہے کہ نوآبادیاتی اقوام بغاوت کے عمل میں، فکر کی جو تیکنیک اور جنگ کا جو حربہ استعمال کیا جاتا ہے، وہ نوآبادکار سے مستعار ہوتا ہے۔ ***(دی کولونائزر اینڈ کولونائزڈ، ص ۱۹۵)*** شاید اس لیے کہ جبھی نوآبادکار، مقامی باشندوں کی تحریک کا مفہوم سمجھ سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نوآبادیاتی باشندے اپنی بازیافت کے عمل میں دوہری صورتِ حال سے دوچار ہوتے ہیں: وہ اپنی اصل سے بھی جڑنا چاہتے ہیں اور ایک بامعنی وجود بننا چاہتے ہیں مگر ساتھ ہی اپنے بامعنی وجود کا ادراک نوآبادکار کو بھی کروانا چاہتے ہیں۔ نوآبادیاتی باشندے کی یہ تگ و دو، دو وجوہ سے ناکام رہتی ہے۔ اوّل اس لیے کہ یہ تگ و دو ڈسکورس کا درجہ اختیار نہیں کر سکتی، نوآبادیاتی باشندہ اس سیاسی یا دانش ورانہ یا آئیڈیالوجیکل اقتدار کا حامل نہیں ہوتا، جو کسی بات کو حقیقت تسلیم کرانے کے لیے ضروری ہے۔ اس لیے نوآبادکار مقامی باشندوں کی تحریک بازیافت کے مفہوم کو کوئی اہمیت نہیں دیتا، دوسری وجہ یہ ہے کہ اپنی بازیافت کی کوششوں کے شعور میں تاریخ کے تحرک کے اصول کو پس پشت ڈالا جاتا ہے، ماضی کے ایک عہد کو مثالی تصور کر لیا جاتا اور دوسرے زمانوں اور خود اپنے زمانے کی زندہ سچائیوں کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔ احیا اور بازیافت کے جوش میں اپنے عہد کی اصل صورتِ حال سے صرفِ نظر کرنا، عقلی اصول بن جاتا ہے۔ چناں چہ نہ تو اپنے عصر کی صورتِ حال کی پوری تفہیم کی ہمہ گیر کوشش ہوتی ہے نہ اسے بدلنے کی کسی حکمت عملی کو وضع کرنے کا کوئی امکان ہوتا ہے۔

آفاقی نقطۂ نظر میں نوآبادکار اور نوآبادیاتی دنیاؤں کے اقتداری فرق کو ختم کرنے کی کوشش ہوتی ہے: دونوں میں مماثلتیں دریافت کی جاتی ہیں اور انھیں یک جا کرنے کا عمل ہوتا ہے۔ یہ عمل عموماً دو صورتوں میں ہوتا ہے: ایک یہ کہ نوآبادکار کی ثقافت کو آفاقی خیال کیا جاتا اور اس کی تقلید کی جاتی ہے۔ اس صورت میں فرض کر لیا جاتا ہے کہ ”آفاقی ثقافت“ تمام خطوں کے لیے ہے۔ یہ بات نظر انداز کی جاتی ہے کہ جسے آفاقی خیال کیا جا رہا ہے وہ اپنا مکانی اور زمانی تناظر رکھتی اور اسی تناظر میں بامعنی ہے۔ کسی دوسرے تناظر میں وہ اجنبی یا محدود معنی کی حامل ہے۔ دوسری یہ کہ نوآبادکار اور مقامی ثقافتوں میں متعدد اشتراکات ہیں۔ ان اشتراکات کی تلاش تاریخی اور منطقی سطحوں پہ کی جانے لگتی ہے۔ اس تلاش کو عملی ضرورتوں کا جبر مہمیز کرتا ہے۔ یہیں سے تاریخ کی نئی تعبیرات کا آغاز ہوتا ہے۔ اور ان تعبیری کوششوں کا بنیادی نکتہ دونوں ثقافتوں کے درمیان موجود فاصلوں اور فرق کو ختم کرنا ہوتا اور انھیں یک جا کرنا ہوتا ہے۔ لہٰذا تاریخی، مذہبی، اخلاقی اور ثقافتی اشتراکات کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر جمع کیا جاتا ہے۔ چوں کہ یہ سب کچھ نوآبادیاتی صورتِ حال میں ہو رہا ہوتا ہے، نیز یہ کوششیں مقامی باشندے کر رہے ہوتے ہیں، اس لیے دونوں دنیاؤں کا اقتداری فرق ختم کرنے کی کوشش کامیاب نہیں ہو سکتی۔ مشرق، مشرق رہتا ہے، اور مغرب، مغرب۔ دونوں کے امتزاج کی کوشش میں ایک کا برتر اور دوسرے کا فروتر ہونا لازم ہے، لہٰذا جسے، آفاقی نقطۂ نظر قرار دیا جاتا ہے، وہ دراصل محدود انجذاب ہے۔ مشرق کا مغرب کو خود میں جذب کرنا ہے۔ اس کا سب سے زیادہ مظاہرہ ذولسانیت میں ہوتا ہے۔ ہر نوآبادیاتی صورتِ حال ذولسانیت کو جنم دیتی ہے۔ مگر دونوں زبانیں برابر رتبے کی نہیں ہوتیں، نوآبادکار کی زبان اسی کی مانند مہذب اور افضل ہوتی ہے، جب کہ نوآبادیاتی اقوام کی زبانیں، گنوار لوگوں کی زبانیں اور ناشائستہ ہوتی ہیں۔ زبان کا اقتداری درجہ اس کے بولنے والوں کی نسبت سے متعین ہونے لگتا ہے بل کہ یہ کہنا بجا ہوگا کہ زبان ایک آلۂ اظہار کے بجائے ایک ”علامتِ رتبہ“ بن جاتی ہے۔ دنیا کی کوئی زبان حقیقتاً کم تر ہوتی ہے نہ نامکمل۔ وہ اپنے بولنے والوں کی جملہ ابلاغی اور ترسیلی ضرورتوں کی تکمیل کر رہی ہوتی ہے، مگر نوآبادیاتی صورت حال میں زبان کا یہ تصور باقی نہیں رہتا۔ زبان اپنے بولنے والوں کے سیاسی اور ثقافتی مرتبے کی نسبت سے کم تر یا برتر سمجھی جانے لگتی ہے۔ نوآبادیاتی اقوام، نوآبادکار کی زبان کو اپنے اندر جذب کرنے کی سعی کرتی ہیں، اور اپنی زبان

کے لچک دار اور ترقی پسند ہونے کا دعوا کرتی ہیں، نیز نوآبادیاتی باشندہ بہ یک وقت دونوں زبانوں پر دسترس کا دعوا کرتا ہے مگر اپنے ذولسانی اقداری نظام میں نوآبادیاتی زبان کو وہی مرتبہ دیتا ہے، جس کا تعین نوآبادکار نے کیا ہے۔ نوآبادکار بھی مقامی زبانیں سیکھتا ہے، مگر وہ کبھی ان زبانوں کو وہ مرتبہ نہیں دیتا، جو اس نے اپنی زبان کو دے رکھا ہے۔

ان باتوں کی تائید سرسید کے زبان سے متعلق خیالات سے بھی ہوتی ہے۔ ان میں آفاقیت کا مندرجہ صدر تصور کی دونوں صورتیں موجود ہیں۔

''اگر ہم اپنی اصل ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھول جائیں... ہماری زبان یورپ کی اعلا زبانوں میں سے انگلش یا فرنچ ہو جائے۔''

(مقالات سرسید، حصہ پانزدہم، ص ۶۶)

''... ہم روزمرہ کے کاموں میں بھی انگریزی کے محتاج ہیں۔ ادنا درجے کے لوگوں کو ادنا درجے کی انگریزی کی، اعلا درجے کے لوگوں کو اعلا درجے کی انگریزی کی محتاجی ہے، یہاں تک کہ ایک کنجڑے ترکاری فروش یا ایک چمار جوتی والے کو بھی اس قدر انگریزی جاننا ضروری ہے کہ وہ یہ کہہ سکے کہ ''خوشی ہو ٹیک، خوشی نہ ہو تو نو ٹیک''

(مقالات سرسید، حصہ ہشتم، ص ۴۷)

انجذاب، بغاوت اور آفاقیت و امتزاج کے آزادانہ مفاہیم بھی ہیں جو نوآبادیاتی صورتِ حال میں ظاہر ہونے والے مفاہیم سے مختلف ہیں۔ نوآبادیاتی باشندے جب تک، نوآبادیاتی صورتِ حال کے زمروں میں مقید ہو کر یہ عمل انجام دیتے ہیں، وہ اسی طرح کے نتائج تک پہنچتے ہیں جن کا ذکر گزشتہ سطور میں ہوا ہے۔

سوال یہ ہے کہ نوآبادیاتی نظام میں کیا کوئی مقامی فرد یا گروہ آفاقیت کا آزادانہ مفہوم قائم کرنے کے قابل نہیں ہو سکتا؟ کیا اس نظام کا جبر اتنا شدید، اتنا ہمہ گیر اور اتنا سرایت گیر ہوتا ہے کہ ایک خطے میں ایک عہد کی تمام انسانی روحیں نوآبادیاتی نظام کی صلیب پر لٹک جاتی ہیں؟ کوئی آزاد و فعال ذہن باقی نہیں رہتا؟ اس سوال کا جواب اثبات میں دینے کی صورت میں نوآبادیاتی ممالک کی قومی اہانت وہ تصور اُبھرتا ہے، جو نوآبادکار کو 'عزیز' ہوتا ہے اور اس کے تاریخی بیانیوں میں کثرت سے ابھارا جاتا ہے تاکہ اُس کے ہر اقدام کا جواز مہیا ہو سکے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہر نوآبادیاتی ملک میں کچھ افراد یا گروہ آزاد، ذہنی فعالیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

آخر کیسے ایک تاریخی، جبری صورتِ حال میں کچھ اذہان آزادی کی نعمت اور کچھ سعید روحیں نجات پانے میں کام یاب ہو جاتی ہیں؟ عام طور پر نوآبادیاتی مطالعات میں اس سوال کو دبایا جاتا ہے۔ شاید یہ ثابت کرنے کے لیے کہ مقامی باشندے صرف ایک ہی اہلیت رکھتے ہیں: انفعالیت یا جی حضوری کا کام یاب مظاہرہ کرنے کی؛ ان کا انجذاب، ان کی بغاوت اور آفاقی زاویۂ نظر سب منفعل ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ بات نوآبادکار کے حق میں جاتی ہے؛ اسے مقامی باشندوں کے ساتھ اپنے ہر غیر انسانی سلوک کا جواز مل جاتا ہے۔ ''انڈین اور ڈاگز'' کو دور رکھنے اور ان کے لیے پولیس اور جیل خانوں کا ظالمانہ نظام قایم کرنے اور اپنے بیانیوں میں انھیں کاہل جانور کہنے کی سند مل جاتی ہے۔ یہ ایک تکلیف دہ حقیقت ہے کہ اکثر نوآبادیاتی مطالعات بہ ظاہر نوآبادکاروں کی ریشہ دوانیوں کو منکشف کرتے، مگر اکثر صورتوں میں نوآبادکاروں کے اعمال کو جواز بھی فراہم کرتے ہیں۔ یہ کام اس فکری صفائی سے ہوتا ہے کہ سادہ لوح قارئین کو خبر تک نہیں ہو پاتی۔ بہ ہر کیف، یہ جاننا از حد ضروری ہے کہ نوآبادیاتی صورتِ حال میں آزادیِ فکر کا مظاہرہ کیوں کر ممکن ہوتا ہے؟ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ ہم ابھی تک نوآبادیاتی جبر کا شکار ہیں۔ آخر ہم نئے نوآبادکاروں کے معاونین اور حقیقی آزاد ذہنوں میں کیسے فرق کریں؟ جب غلام اور آزاد ایک ہی صف میں کھڑے ہوں تو ان میں امتیاز آسان نہیں ہوتا۔ یہ کام جتنا مشکل ہے، اس سے کہیں زیادہ ضروری ہے۔

یہ سوال انسانی ذات کی تشکیل سے جڑا ہے۔ انسانی ذات ایک سماجی تشکیل ہے۔ ہم جو کچھ ہیں، اپنے سماج کی پیداوار ہیں۔ اس لحاظ سے کوئی شخص مکمل طور پر آزاد نہیں ہوتا۔ اس کی

فردیت کا مفہوم بھی سماجی ہوتا ہے۔ تاہم ہر شخص کی تشکیل کا عمل یکساں نہیں ہوتا۔ ہماری ذات یا سیلف کی تشکیل سماجی معروض (Object) کے ساتھ ہمارے رشتے کی مرہون ہوتی ہے۔ واضح رہے کہ کوئی شے معروض اس وقت بنتی ہے جب وہ ہمیں داخلی سطح پر متاثر کرنے میں کام یاب ہوتی اور ہمارے وجود کے اس منطقے پر حاکمانہ اثر کی حامل ہو جاتی ہے جو خود کو دنیا کے آگے، دنیا سے معاملہ کرنے کے لیے پیش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی سماج میں لوگوں کے سیلف مختلف ہوتے ہیں، یا وہ مختلف شخصیتوں کا حامل ہوتے ہیں۔ ہم سب اپنے اپنے سماجی معروض بنانے پر مجبور اور اس ضمن میں قطعاً آزاد نہیں ہیں، مگر اپنے معروض کے انتخاب میں آزاد ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ لوگوں کو اپنی اس آزادی کی خبر تک نہ ہو۔

اب سوال یہ ہے کہ سماج میں کیا کیا معروض موجود ہوتے ہیں؟ اگرچہ ہر تاریخی عہد میں سماجی معروض الگ الگ ہوتے ہیں، تاہم ان کی ایک لازمانی ساخت کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ یہ ساخت آئیڈیالوجی، ڈسکورس اور اے پس ٹیم سے عبارت قرار دی جاسکتی ہے۔ یعنی ہر دور میں (خواہ وہ نوآبادیاتی ہو یا کوئی دوسرا) ایک طرف آئیڈیالوجی اور ڈسکورس ہوتے اور دوسری طرف اے پس ٹیم ہوتی ہے۔ انسانی ذات کی تشکیل انھی کے ہاتھوں ہوتی ہے۔ اکثر لوگ اپنے عہد کی آئیڈیالوجی اور ڈسکورس کو اپنا معروض بناتے ہیں اور کچھ لوگ اے پس ٹیم کو۔ آئیڈیالوجی اور ڈسکورس سماجی اور سیاسی ہوتے ہیں۔ انھیں تاریخی اور فطری صداقتیں بنا کر پیش کیا جاتا ہے، حالاں کہ یہ فطری ہوتی نہیں ہیں۔ ان کے مقابلے میں اے پس ٹیم اپنے عہد کی علمی سرگرمیوں کی مجموعی صورتِ حال پر مشتمل ہوتی ہے۔ آئیڈیالوجی اور ڈسکورس میں طاقت کے غلبے کی شدید خواہش ہوتی ہے، مگر اے پس ٹیم کو انسانی فکر کے ارتقا سے دل چسپی ہوتی ہے۔ جن کے سیلف کی تشکیل آئیڈیالوجی اور ڈسکورس کے ہاتھوں ہوتی ہے، وہی حقیقت میں Colonised Self ہوتے ہیں۔ وہ دنیا کو اس نظر سے دیکھتے ہیں جو آئیڈیالوجی کو مطلوب ہوتی ہے اور تصورات کو وہ مفہوم دیتے ہیں جو ڈسکورس کا مقصود ہوتا ہے۔ ان کی روح آئیڈیالوجی کی یرغمال ہوتی، مگر اس پر خوش ہوتی اور اسی میں اپنی اور اپنی قوم کی نجات دیکھتی ہے۔ دوسری طرف جن کا سماجی معروض اے پس ٹیم ہوتی ہے وہ Free Self ہوتے ہیں۔ وہ دنیا کو اس نظر سے دیکھتے ہیں جو مجموعی انسانی فکری حاصلات کے ہاتھوں وجود میں آتی ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ہر سماج اور ہر زمانے میں Colonised اور Free Self ہوتے ہیں۔ یہ صرف نوآبادیاتی عہد سے مخصوص نہیں ہیں۔ فرق نوآبادیاتی اور غیر نوآبادیاتی آئیڈیالوجی سے پیدا ہوتا ہے۔

آزاد ذہن نوآبادکار کی ثقافت کا براہ راست علم حاصل کرتے ہیں، مگر اپنی ثقافت سے بے گانگی کی قیمت پر نہیں۔ دونوں ثقافتوں سے راست اور گہرا ربط ضبط رکھنے کی وجہ سے وہ حقیقی آفاقی نقطۂ نظر اختیار کرنے کی اہلیت حاصل کر لیتے ہیں۔ وہ نہ اپنی ثقافت کے سلسلے میں ماضی پرستی اور تعصب کا شکار ہوتے ہیں نہ نوآبادکار کی ثقافت سے مرعوب ہوتے ہیں، ان کا ذہنی رشتہ ثقافتوں کے فکری و عملی اور تخلیقی حاصلات سے قایم ہو جاتا ہے، چناں چہ وہ دونوں کی خوبیوں کے مداح اور دونوں کی کم زوریوں کے نکتہ چیں ہوتے ہیں، اور خوبیوں اور کم زوریوں کا تصور، وہ کسی ایک ثقافت سے نہیں، مجموعی انسانی ثقافت اور اے پس ٹیم سے اخذ کرتے ہیں۔ نوآبادکار اپنی نوآبادیاتی ذہنیت کے مظاہرے کے لیے سیاسی و سماجی، معاشی، تعلیمی شعبوں کو منتخب کرتا ہے، ان میں اپنی آئیڈیالوجی کا بیج بوتا ہے۔ آفاقی نقطۂ نظر ان شعبوں کے بجائے، مستقل اہمیت کے فکری و علمی منطقوں سے خود کو منسلک کرتا ہے۔ یہی منطقے کسی عہد کی اے پس ٹیم تشکیل دیتے ہیں۔ یہ نوآبادیاتی صورتِ حال سے فرار اور ذہنی خانقاہوں میں پناہ گزین ہونے کا عمل نہیں ہے، بل کہ نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کا تابع مہمل بننے سے انکار اور حقیقی انسانی علم کی روایت سے وابستہ ہونے کا آزدانہ ذہنی عمل ہے۔

* * *

حواشی

۱- بحث کے لیے دیکھیے:

Albert Memmi, The Colonized and the Colonized, P 145

۲- مزید بحث کے لیے دیکھیے:

Raman Selden and Petor Widdowson, Contemporary Literary Theory, P 158

۶- ڈسکورس کی تھیوری میشل فوکو کی پیش کردہ ہے، مزید مطالعے کے لیے دیکھیے:

Michael Foucault, The Archeology of Knowledge, P 40-50

ادبی تاریخ نویسی میں تنقید کی اہمیت

اُردو میں ادبی تاریخ نویسی کی روایت مزاجاً عملیت پسند ہے۔ ادبی تاریخ، تاریخ کی دیگر قسموں میں سے کتنی مختلف اور کتنی مماثل، کس اصول کے تحت مختلف اور کس بنیاد پر مماثل ہے؟ ادبی تاریخ کیا ادب اور تاریخ کا امتزاج ہے یا ادبی تاریخ ایک الگ شعبہ ہے جو نہ روایتی مفہوم میں ادب ہے (جس کا اطلاق تخلیقی ادب پر ہوتا ہے) اور نہ عمومی مفہوم میں تاریخ ہے، بل کہ اس کے اپنے اصول اور اپنی شعریات ہے؟ اگر ادبی تاریخ کی اپنی جداگانہ شعریات ہے تو اس کے ضابطوں اور سومیات کی کیا تفصیل ہے، نیز ان میں باہمی روابط کا کیا عالم ہے؟ ادبی تاریخ کی شعریات کو کس نے تشکیل دیا ہے، خود ادبی تاریخ نویسی کے ارتقائی عمل نے یا یہ کسی اور شعبے سے مُستعار ہے؟ یہ سوالات اور ان سے مِلتے جُلتے بعض دیگر سوالات، بنیادی ہیں۔ نہ صرف ادبی تاریخ کا تشخص بل کہ ادبی تاریخ نویسی کا عمل، انھی سوالات کا مرہون ہے، مگر اُردو کی ادبی تاریخ نویسی کی روایت میں انھیں معمولی جگہ اور سرسری توجہ ملی ہے۔ جس کا سب سے بڑا ثبوت یہ امر واقعہ ہے کہ اُردو میں تاریخ نویسی سے نظری مباحث کا باقاعدہ رواج نہیں ہو سکا۔ تاریخ نویسی کے ضابطوں اور اصولوں پر الگ سے بحثیں بہت کم ملتی ہیں۔ جو تھوری بہت بحثیں موجود ہیں وہ یا تو تاریخوں کے دیباچے اور مقدمے ہیں، جو بالعموم مختصر ہیں یا پھر تاریخوں پر تنقیدی مضامین ہیں۔

ادبی تاریخ کے نظری مباحث سے سرسری دل چسپی کا شاخسانہ ہے کہ اس سے متعلق بنیادی سوالات کے ضمن میں محض اقوال اور بیانات ملتے ہیں، نظریات نہیں۔ مثلاً ادبی تاریخ کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں اور ان میں باہمی ربط کی نوعیت کیا ہے، ادبی تاریخ کا بنیادی سوال ہے۔ بجا کہ ہمارے ادبی مورّخوں نے اس سوال کو نظر انداز نہیں کیا، مگر یہ بھی درست ہے کہ اسے گہری نظر سے بھی نہیں دیکھا۔ یہ تو بتا دیا کہ تحقیق و تنقید ادبی تاریخ کے بنیادی اور سوانح، تاریخ، کلچر، روایت،

زبان وغیرہ ذیلی اجزا ہیں، مگر یہ اجزا کیوں اور کسی نبیاد پر ادبی تاریخ کی ساخت تشکیل دیتے ہیں اور ان اجزا میں کس نوع کے رشتے، کن پیچیدگیوں کے ساتھ قایم ہوتے ہیں، ان پر مدلّل و تفصیلی بحث نہیں ملتی، محض بیانات ملتے ہیں۔

اس نکتے کی مزید وضاحت نظریہ و بیان کا فرق پیشِ نظر رکھنے سے ہوسکتی ہے۔ دونوں اس میں بیّن فرق یہ ہے کہ نظریہ اپنی پیش کش کے عمل میں تفصیلی اور بیان مختصر ہوتا ہے۔ تفصیل واختصار کا یہ فرق دونوں کے ''نظامِ دلایل'' کے فرق کا پیدا کردہ ہے۔ بیان کا نظام دلایل، تحکمانہ (Authoritative) اور نظریے کا استقرائی/تجزیاتی ہے، اتھارٹی، اپنے آپ میں خود دلیل ہونے کا دعویٰ رکھتی ہے، گویا اس کا دعویٰ ہی اس کی دلیل ہوتا ہے، جب کہ نظریے میں، ہر دعوے کو منطقی، واقعاتی دلایل سے ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، اس لیے بیان کے مقابلے میں نظریے میں انکسار اور خود کو تبدیل کرنے کا لازمی امکان موجود رہتا ہے۔ بیان کے اس مفہوم کا اطلاق، اُردو کی ادبی تاریخ کے اجزائے ترکیبی اور ان کے باہمی رشتوں سے متعلق دیے گئے بیانات پر بڑی حد تک ہوتا ہے۔

یہ چند بیانات ملاحظہ کیجیے۔

> ''تاریخ ادب اور تنقید ادب، یہ دو مستقل موضوعات ہیں۔ لامحالہ ان کے دائرے بھی الگ الگ ہوں گے اور طریقِ کار بھی مختلف ہوگا...... ادب کی تاریخ کا مطلب یہ ہونا چاہیے کہ اس کے مندرجات (سنین، واقعات، متن وغیرہ) مستند ہوں تاکہ دوسرے ان سے بلاتکلف کام لے سکیں اور تب تنقید اپنے وسیع کام کی تکمیل ہونے کے قابل ہوسکے گی۔''

(رشید حسن خان، ادبی تحقیق مسایل وتجزیہ، ص......)

> ''ادبی تاریخ کو نہ محض سوانحات کا مجموعہ ہونا چاہیے، نہ تنقیدی مضامین کا۔ اور نہ سماجی تاریخ بن جانا چاہیے، جیسا کہ ادب کا معاشرتی پس منظر میں مطالعہ کرنے والوں نے کیا۔''

(گیان چند، تاریخ ادب اُردو، ۱۷۰۰ء تک، جلد اوّل، ص ۱۲)

> ''فی زمانہ ادبی تاریخ سے وہ سب مطالبے کیے جا رہے ہیں، جو در اصل ادبی تنقید کی ذمّے داری ہیں......ادبی تاریخ کو سب سے پہلے تاریخ ہونا چاہیے، اس میں صحیح سنین دینے پر خاص توجہ کرنی چاہیے۔''

(گیان چند، اُردو کی ادبی تاریخیں، ص ۲۷)

> ''یہاں ادبی تاریخ کی سطح پر تحقیق، تنقید اور کلچر مل کر ایک ہوگئے ہیں۔''

(ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اُردو، جلد ۲، ص ۱۱)

> ''یہ کام تحقیق، تنقید، تاریخ اور تہذیب کے امتزاج سے پورے خلوص، سنجیدگی اور جذبۂ عشق کی سرشاری کے ساتھ میں نے کیا ہے۔''

(ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اُردو، جلد ۳، ص ۱۸)

> ''اُردو ادب کے مورّخین کا یہ مسئلہ قابلِ توجہ ہے کہ وہ جوشِ تحقیق میں اس حقیقت کو فراموش کر جاتے ہیں کہ ان کا اصل کام تو ادبی مواد کی تحسین و تفہیم ہے۔ ادیبوں کے بارے میں صرف خام مواد فراہم کرتے چلے جانا اور حقائق بیان کرتے چلے جانا ان کا فریضہ نہیں ہے۔''

(ڈاکٹر تبسّم کاشمیری، اُردو ادب کی تاریخ، ص ۱۳)

ان بیانات کے تجزیے سے کچھ باتیں واضح ہو کر سامنے آتی ہیں۔

۱۔ یہ تمام بیانات استفادی پیرائے اور تحکمانہ انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ کہیں یہ پیرایہ قطعیت کا حامل ہے اور کہیں انکسار کو محض پردہ بنایا گیا ہے۔ تحکمانہ پیرایہ لازماً انفرادی (Ideosyncratic) ہوتا ہے۔ ان بیانات میں کہیں تحقیق کو اور کہیں تنقید کو اوّلیت دی گئی ہے۔ یہ درجہ بندی یقیناً ادبی تاریخ نویسی کے اصولوں کی بنیاد پر کی گئی ہے مگر یہ اُصول تاریخ نویسی کے تصورات کے تفصیلی اور غائر تجزیے کے بعد اخذ یا قایم نہیں کیے گئے، بل کہ Ideosysncratic بنیاد اور اتھارٹی کی منطق کے تحت ڈھالے گئے ہیں۔ گیان چند اور رشید حسن خان ادبی تاریخ نویسی میں تحقیق کو تنقید پر اس لیے فوقیت دیتے ہیں کہ وہ اصلاً محقّق ہیں اور اپنی تحقیقی کاوشوں کی بنا پر درجہ استناد رکھتے ہیں۔ تبسّم کاشمیری کے یہاں تنقید کو اس لیے اوّلیت حاصل ہے کہ وہ بنیادی طور پر نقاد ہیں۔ جمیل جالبی اگرچہ تحقیق و تنقید میں توازن اور امتزاج کے حامی ہیں مگر ان کے یہاں عملاً تنقید

حاوی ہے اور اس کا سبب بھی، اپنے آخری تجزیے میں، Ideosyncratic ہے۔

۲۔ یہ بیانات اپنی نوع کے اعتبار سے اس طرح کے ہیں، جو دراصل ادبی تاریخ سے تنقید کے رشتے اور تاریخ میں تنقید کی شمولیت کی تین صورتوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

الف۔ ادبی تاریخ اور ادبی تنقید دو مستقل اور جدا زُمرے ہیں۔ یہ دونوں ایک جگہ اکھٹے نہیں ہو سکتے۔ اس تصور کی رُو سے ادبی تاریخ، ادبی تحقیق کا دوسرا نام ہے۔ تحقیق میں واقعات سنین اور متن کی صحت پر توجہ دی جاتی ہے۔ یہی کچھ تاریخ میں بھی کیا جانا چاہیے۔ گویا ادبی تاریخ درست واقعات، صحیح سنین اور مستند متون کی تاریخی دستاویز ہونی چاہیے۔ اس صورت میں تنقید ادبی تاریخ میں شامل نہیں ہو سکتی، مگر اس سے ہم رشتہ ہو سکتی ہے، اس طور کہ ادبی تاریخ، ادبی تنقید کو بنیادی اور درست مواد مہیا کرتی ہے۔ ادبی تاریخ کا یہ تصور یہ باور بھی کراتا ہے کہ ادبی تنقید، مستند ادبی تاریخیں دست یاب ہونے کے بعد ہی لکھی جانی چاہیے۔ ادبی تنقید فیصلے کرتی ہے اور درست فیصلے، درست معلومات اور درست متون کی بنیاد پر ہی ہونے چاہیں۔

ب۔ تنقید کو تاریخ سے جُدا نہیں کیا جا سکتا۔ اگر تنقید، تاریخ کی دست گیری نہ کر رہی ہو تو تاریخ محض واقعات کا انبار بن جائے۔ تنقید تاریخ کو اہم اور غیر اہم واقعے میں امتیاز کرنے کی صلاحت ہی عطا نہیں کرتی، ''اہم'' کی تحسین اور ''غیر اہم'' کو نظر انداز کرنے کے قابل بھی بناتی ہے۔ تاریخ و تنقید کے رشتے کا یہ تصور، ہر چند دونوں میں ناگزیر ربط پر زور تو دیتا ہے، مگر یہ ایک مبہم تصور ہے۔ اس میں یہ وضاحت موجود نہیں کہ آیا تنقید، ادبی تاریخ کی راہ نما ہوتی ہے یا اس کی معاون؟ یعنی کیا ادبی تاریخ اپنے بنیادی اصولوں اور راستوں کا تعیّن لازماً تنقیدی اصولوں کی روشنی میں کرتی ہے یا اپنے اصولوں کو عمل میں لانے کے لیے تنقید سے مدد کی طالب ہوتی ہے؟

ج۔ ادبی تاریخ ایک کُل ہے، اس میں تاریخ، تحقیق، کلچر، روایت، زبان اور تنقید بہ طور اجزا شامل ہیں۔ ادبی تاریخ کا یہ ایک خوش کُن تصور ہے، جو بڑی حد تک ہیگل سے مستعار ہے۔ ہیگل تاریخ کو کُل سمجھتا تھا۔ اس کُل کو اُس نے روحِ عصر یا Zeitigiest کا نام دیا تھا۔ تاراتخ کا یہ ''کلّی تصور'' تنقید کو محض ایک جُز سمجھتا ہے۔ نظری طور پر جس کا مرتبہ دیگر اجزا کے برابر ہے، مگر عملی صورت میں تنقید کلچر، روایت، زبان کو حاوی ہو جاتی ہے۔ بہ ہر کیف تاریخ و تنقید کے رشتے کی یہ صورت، تنقید کو ادبی تاریخ کا لازمی اور بے حد اہم حصّہ تصور کرتی ہے اور یہ یاد کراتی ہے کہ ادبی تاریخ اپنے تصور و عمل، ہر دو صورتوں میں تنقید کے بغیر ممکن نہیں۔

درست کہ یہ بیانات ادبی تاریخ اور تنقید کے ربطِ باہم کی بعض صورتوں کی وضاحت کرتے ہیں اور یہ بھی درست کہ اُردو کی ادبی تاریخوں میں یہ صورتیں عملاً اپنا ظہور بھی کرتی ہیں اور شاید یہ کہنا بھی غلط نہیں کہ تاریخ و تنقید کے ربط کی انھی صورتوں کو بالعموم قبول بھی کر لیا گیا ہے، ان سے عدم اطمینان، ان کے علاوہ صورتوں اور سطحوں کی تلاش اور ان صورتوں کے جملہ منطقی و عملی مضمرات تک پہنچنے کی خواہش کا اظہار نہیں کیا جاتا۔ اس صورتِ حال کا جواز اُردو کی ادبی تاریخ نویسی کی عملیت پسندی کے علاوہ کیا ہو سکتا ہے؟ تاہم راقم کی یہ معروضات اس صورتِ حال سے عدم اطمینان کے نتیجے میں ہی پیش کی جا رہی ہیں۔

❖

ادبی تاریخ اور تنقید کی ہم رشتگی کا تصور، اپنے تمام مضمرات کے ساتھ، اُس وقت تک مرتّب نہیں ہو سکتا، جب تک دونوں کے علمیاتی تصورات مدّنظر نہ ہوں۔ ادبی تاریخ کیا ہے؟ کیا یہ ادب کی تاریخ ہے یا ''ایک طرف تاریخ ہے، دوسری طرف ادب ہے؟'' (۲) یہ دو مختلف تصورات ہیں۔ اگر ادبی تاریخ محض ادب کی تاریخ ہے تو اِس سے وہی مطالبات جایز ہوں گے جو دیگر تاریخوں سے روا سمجھے جاتے ہیں۔ تاہم یہاں بھی دو قسم کی تاریخوں میں فرق کرنا ہوگا: ایک واقعات کی تاریخ اور دوسری افکار کی تاریخ۔ چناں چہ یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ ادب کی تاریخ کو سیاسی، سماجی، جنگی واقعات کی تاریخ کے زُمرے میں رکھا جائے یا سیاسی، فلسفیانہ، معاشی، نفسیاتی فکر کے زُمرے میں۔ اور اگر ادبی تاریخ، بہ یک وقت تاریخ اور ادب ہے تو اس سے مطالبات بھی بہ یک

وقت تاریخ اور ادب کے ہوں گے۔ اور تاریخ وادب کی آمیزش یہ سوال بھی لا کھڑا کرتی ہے کہ تاریخ سے ادب کی کس قسم کا امتزاج ہوگا؟ کیا تخیّلی ادب (شاعری و فکشن) کا یا تجزیاتی ادب (تنقید) کا، یا محض ادبی اُسلوب کو کام میں لایا جائے گا؟

اسی طرح کے سوالات کے علمیاتی تصور کے ضمن میں سَر اٹھاتے ہیں۔ تنقید کی دو معروف صورتیں ہیں؛ نظری اور علمی۔ پہلی صورت کو بعض لوگ ادبی یا تنقیدی تھیوری اور دوسری کو ادبی تنقید کا نام بھی دیتے ہیں۔ ان کے مطابق تھیوری ادب کی ماہیت، کردار، مقاصد، ادب کے سماج اور دوسری انسانی سرگرمیوں سے تعلق پر نظری بحث کرتی ہے۔ بالعموم یہ بحث بعض ادب پاروں کی بنیاد پر ہوتی ہے، تاہم بحث کے استدلال اور مقدمات عموماً دیگر سماجی علوم یا فلسفے سے لیے جاتے ہیں۔ جب کہ ''ادبی تنقید'' مخصوص ادب پاروں پر رائے زنی اور ان کا تجزیاتی مطالعہ کرتی ہے۔ یہ مطالعے کسی نہ کسی تھیوری کی رُو سے ہی ہوتا ہے، کبھی نقاد، تھیوری کی موجودگی سے پوری طرح آگاہ ہوتا ہے کبھی نہیں ہوتا۔ اب سوال یہ ہے کہ ادبی تاریخ تنقید کی دونوں صورتوں کو یا کسی ایک صورت کو بروے کار لاتی ہے؟ یہ سوال یوں بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ ادبی تاریخ، اپنی ''علمیات'' کی رُو سے، تنقید کی دونوں یا کسی ایک صورت سے ربط ضبط رکھنے پر مجبور ہے؟

یہ طے کرنا آسان نہیں کہ ادبی تاریخ، ادب کی تاریخ ہے یا بہ یک وقت ادب و تاریخ ہے؟ اس راہ میں سب سے بڑی مشکل ادبی تاریخیں ہیں، جن میں سے اکثر ''ادب کی تاریخیں'' ہی نہیں ہیں، وہ محض ادب سے متعلق واقعات کا مجموعہ ہیں۔ ان میں واقعے کو تاریخ بنانے کا نہ شعور ملتا ہے نہ کوشش۔ دوسرے لفظوں میں یہ تاریخ کے عمومی تصور کی رُو سے بھی ادب کی تاریخیں نہیں ہیں۔ ''واقعات تاریخ اسی وقت بنتے ہیں جب ان کے باہمی تعلقات کو سمجھ کر انھیں ایک رشتے میں اس طرح پرو دیا جائے کہ یہ ارتقا کے مسلسل عمل کی نشان دہی کرنے لگیں اور تاریخ کے دھارے کے بہاؤ کی تیزی اور سست رفتاری نظر میں سمانے لگے۔'' (۳)

اصل یہ ہے کہ واقعے کو جو چیز تاریخ بناتی ہے۔ اسے ''تاریخیت'' کے علاوہ کوئی دوسرا نام نہیں دیا جا سکتا۔ تاریخیّت کے تین اجزا ہیں:

۱۔ ہر واقعے کو زمانی و مکانی تناظر کا پابند سمجھنا۔ یہ قرار دینا کہ واقعے کا ظہور اور واقعے کی کڑیوں کی شیرازہ بندی کسی خاص مقام اور کسی خاص لمحے کے تابع ہے۔

۲۔ ہر واقعے کو کسی دوسرے واقعے سے منسلک سمجھنا۔ واقعات کا باہمی انسلاک علّت و معلول کی صورت بھی اختیار کر سکتا ہے اور مختلف واقعات کسی دوسری بڑی علّت کا نتیجہ بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ انسلاک ارتقا کی رفتار کو تیز بھی کر سکتا ہے، سُست بھی اور بعض اوقات ارتقا کے عمل کو روک بھی سکتا ہے۔

۳۔ ہر واقعہ معنی و مفہوم یا اثر رکھتا ہے اور معنی و مفہوم یا اثر قایم ہوتا ہے اُس تناظر میں، جس میں واقعہ رُونما ہوا۔ یعنی تاریخ کا معنی یا اثر آفاقی نہیں، اضافی اور اپنے تناظر کا پابند ہوتا ہے۔ اور تناظر متحرک اور تغیّر پذیر ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ تاریخی تناظر کا تحرک اور تغیّر پذیری وہ مفہوم نہیں رکھتی جو سائنس میں یا طبعی اشیا سے منسوب ہے۔ تاریخ تناظر کا تحرک انسانی عمل اور انسانی ارادے سے وجود میں آتا ہے، لہٰذا اس تحرک کو ماپنے کا کوئی آفاقی سائنسی کلیہ نہیں ہے۔

ان سہ گانہ اصولوں سے مرتّب ہونے والی ''تاریخیّت'' کا لحاظ کیے بغیر کوئی دستاویز کیوں کر تاریخ ہونے کی دعویٰ کر سکتی ہے؟ تاہم تاریخیّت کی یہ شرط ہمہ قسم کی تاریخوں کے لیے ہے۔ تو کیا اس سے یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ ادبی تاریخ اور دیگر تاریخوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے؟ یہ سمجھنا تو نری معصومیت ہوگی۔ ادبی تاریخ کا ایک اپنا تشخص ہے۔ یہ تشخص یقیناً ایک طرف تاریخیّت سے تو دوسری طرف تاریخیّت کو ایک خاص طریقے اور خاص مقاصد کے تحت بروئے کار لانے سے قایم ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ یہ عمل اس بات سے بالکل مختلف ہے جو ادبی تاریخ کو ایک طرف تاریخ اور دوسری طرف ادب، قرار دیتی ہے۔ ادبی تاریخ کے تاریخیّت کو خاص طریقے سے بروے کار لانے کی وضاحت شاید اس مثال سے ہو سکے۔ زبان تمام علوم اور تمام ابلاغی اداروں کی مشترکہ ملکیت ہے، مگر شاعری اور علوم میں زبان مختلف اور بعض صورتوں میں متضاد طریقوں سے برتی جاتی ہے۔ شاعری زبان کے حسّی اور مجازی پہلوؤں کو اور علوم زبان کے فکری اور حقیقی پہلوؤں کو استعمال میں لاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ زبان کے استعمال کے طریقے کا فرق ان مقاصد کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے جو شاعری اور علوم سے پیشِ نظر ہوتے ہیں اور جو دونوں کی شعریات میں لکھے ہوتے ہیں۔ ادبی تاریخ بھی تاریخیّت کو انھی مقاصد کے تحت استعمال کرتی ہے جو ادبی تاریخ کی شعریات میں رقم ہیں۔

تاریخ کی دو موٹی قسموں کی طرح، تاریخّیت کی بھی دو قسمیں قرار دی جا سکتی ہیں۔ ایک کو واقعاتی اور دوسری کو متنی تاریخّیت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اوّل الذکر سیاسی، سماجی واقعات کو تاریخ بنانے میں کام آتی ہے اور متنی تاریخّیت انسانی فکر کے نتائج و اظہارات کو تاریخ بنانے میں بروے عمل لائی جاتی ہے۔ دونوں میں کم و بیش وہی فرق ہے جو واقعے اور متن میں ہے۔ یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں کہ ادبی تاریخ میں متنی تاریخّیت ہی کارگر ہوتی ہے۔ (۴) ادبی تاریخ کو متنی تاریخّیت سے وابستہ کرنے کا سیدھا سادا مطلب یہ ہے کہ ادبی تاریخ میں بنیادی اہمیّت ادبی متون کو حاصل ہے۔ تاریخّیت کے سہ گانہ اصولوں کو ادبی مضمون پر ہی لاگو کیا جانا چاہیے اور مسلسل و ارتقا کی کڑیاں انھی متون کے اندر تلاش کی جانی چاہییں۔ (۵)

اب سوال یہ ہے کہ ادبی تاریخ میں متنی تاریخّیت کیوں کر کارگر ہوتی ہے؟ اس کا مختصر جواب ہے: تنقید کی مدد سے۔ اور تنقید میں تھیوری اور ادبی تنقید دونوں کو شامل سمجھیے۔

ادبی تاریخ کیا، کیسے اور کیوں کا جواب دیتی ہے، تاہم کیسے اور کیوں کو کیا پر اقداری فوقیت حاصل رہتی ہے۔ ادبی تاریخ اوّلاً یہ بتاتی ہے کہ کیا کیا لکھا گیا۔ ثانیاً یہ بیان کرتی ہے کہ کیسے لکھا گیا، یعنی وہ کیا بنیادی اصول یا علّت ہے جو ایک عہد کے ادب کو مخصوص شناخت دیتی ہے اور ایک عہد کے مختلف متون کو یک ساں آہنگ سے ہم کنار کرتی ہے اور دوسرے زمانوں سے جوڑ کر ادبی تسلسل قایم کرتی ہے۔ ادبی تاریخ ثالثاً اس امر کا تجزیہ کرتی ہے کہ ایک عہد میں مخصوص قسم کا ادب ہی کیوں وجود میں آیا، دوسری قسم کے ادب کے لکھے جانے کے امکانات بھی تو ہوں گے، وہ کیوں مجسّم نہ ہو سکے؟ اگر ادبی تاریخ ان تینوں سوالات کے جوابات فراہم کرنا اپنی منصبی ذمّے داری سمجھتی ہے تو اسے تنقید سے استمداد کیے بنا چارہ نہیں۔ اور اگر محض پہلے سوال تک محدود رہنا چاہتی ہے تو پھر اسے تنقید کی طرف ایک نگاہِ غلط انداز ڈالنے کی بھی ضرورت نہیں۔ ماضی میں جو کچھ لکھا گیا، ممکنہ حد تک اسی کا درست واقعاتی بیانیہ مرتّب کر دینا کافی ہے۔ اور اُردو میں اس نوع کی کئی تاریخیں موجود ہیں۔ لیکن جو ادبی مورّخ کیا، کیسے اور کیوں کی تثلیث کو ادبی تاریخ کی اساس سمجھتا ہے، وہ ان میں سے ہر سوال کے جواب کے لیے تنقید کی طرف راجع ہوتا ہے۔

اگر ادبی تاریخ کی بنیاد واقعی متنی تاریخّیت پر ہے تو پھر وہ ماضی کے ہر متن کو یک ساں اہمیّت نہیں دے گی۔ ماضی کے ہر متن کو محفوظ کیا جانا ضروری ہے، مگر ادبی تاریخ ماضی کے متون میں اقداری درجہ بندی قایم کیے بغیر اپنا جواز ثابت نہیں کر سکتی۔ اُسے لازماً بعض متون کو کم تر اور بعض کو برتر قرار دینا ہوگا۔ رینے ویلک اور آسٹن وارن نے ایف ڈبلیو بیٹسن (F. W. Batson) کے حوالے سے ایک دل چسپ نکتہ اُبھارا ہے۔

> "... that literary history shows A to derive from B, while criticism pronounces a to be better than B" (6)

ادبی تاریخ اور تنقید کا یہ فرق بجا، مگر یہ ثابت کرنے کے لیے الف، ب سے ماخوذ ہے، پہلے یہ درجہ بندی قایم کرنا ضروری ہوگی کہ کون سا متن، کس متن سے اعلا یا ادنا ہے۔ اس امتیاز کے بغیر نتائج مشکوک ہی نہیں، گمراہ کُن بھی ہوں گے۔ اور ظاہر ہے یہ امتیاز تنقید کے بغیر ممکن نہیں۔ تاہم واضح رہے کہ اس مرحلے پر تنقید اپنے اس بنیادی تصور کے ساتھ کارفرما ہوگی جو کھرے اور کھوٹے اور اہم و غیر اہم میں تمیز کرنے سے عبارت ہے۔ یہ تصور صرف ادب اور نا ادب میں ہی فرق نہیں کرتا، چھوٹے، اوسط اور بڑے ادب میں بھی سادہ فرق قایم کرتا ہے۔ یہ تصور بڑی حد تک ادبی مورّخ کے ادبی مذاق میں پیوست اور راسخ ہوتا ہے۔ ادبی مذاق چوں کہ موضوعی ہوتا ہے، اس لیے ایک ہی متن کے ادبی درجے سے متعلق آرا میں اختلاف ہو سکتا ہے۔ اس لیے ادبی مورّخ کو اُس متن کی مدلّل وکالت کرنی چاہیے، جسے اُس نے بڑا اقداری درجہ دیا ہے۔

اسی طرح کسی تخلیق کار کی ذہنی تشکیل کے عوامل کی تلاش بھی ایک تنقیدی عمل بن جاتی ہے۔ متعدد عوامل میں سے چند عوامل کا انتخاب قدری فیصلہ ہے۔ ادبی تاریخ میں ایک مصنّف کو دوسرے پر ترجیح دینا، کسی کے لیے محض ایک سطر لکھنا، کسی کو ایک صفحہ تفویض کرنا اور کسی کے لیے پورا باب باندھنا بھی قدری اور تنقیدی فیصلہ ہے۔ اگر کوئی تاریخ گدھے اور گھوڑے کو برابر جگہ (اور مرتبہ) دیتی ہے تو وہ تاریخ نہیں، ایک مذاق ہے۔ ہم جسے وقت کا فیصلہ کہتے ہیں وہ دراصل مورّخوں کے درست تنقیدی فیصلے ہی ہیں۔

مورّخ جب کسی ادبی عہد کو موضوع بناتا ہے تو دراصل اس کے آہنگ کو دریافت اور مرتّب کرتا ہے۔ وہ آہنگ جو اس عہد کے نو بہ نو متون کو باہم دگر وابستہ کرتا اور انھیں مخصوص مزاج کا علم بردار بناتا ہے۔ اس آہنگ کو، اس عہد کے وژن کا نام بھی دیا جا سکتا ہے اور بنیادی اصول یا

پیراڈائم بھی کیا جا سکتا ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ مورّخ ان تک کیسے پہنچے؟ اس ضمن میں بالعموم دو صورتوں کی نشان دہی کی گئی ہے۔ ایک یہ کہ آہنگ، وژن یا پیراڈائم کو اسی عہد کے اندر تلاش کیا جائے۔ دوسرا یہ کہ اس عہد سے باہر، کسی دوسرے زمانے یا زمانوں کی مدد سے کھو جا جائے۔ دوسرے لفظوں میں ماضی کے ایک ادبی عہد کا مطالعہ یا تو اس عہد کے تنقیدی معیارات کی روشنی میں کیا جائے یا پھر اُن معیارات کی رُو سے جنھیں ہم آفاقی اور آج بھی کارگر سمجھتے ہیں۔ یہاں ایک بات تو یہ بہ ہر حال واضح ہے کہ آہنگ وژن یا پیراڈائم کی تلاش، تنقید کی ہی مرہون ہے۔ ادبی مورّخ کے لیے یہ فیصلہ بے حد اہمیّت کا حامل ہے کہ وہ ماضی کو ماضی کی آنکھ سے یا ماضی کو حال کی آنکھ سے دیکھے۔

ماضی کو ماضی کی آنکھ سے دیکھنے اور ماضی کے ادبی معیارات کی روشنی میں سمجھنے کی صورت میں وہ معیارات کہاں سے ملیں گے؟ رینے ویلک کا خیال ہے کہ وہ مصنّف کی منشا میں ملیں گے۔ مگر کیا واقعی؟ بہت کم مصنّف کی منشا مصنّف کے متن میں پوری طرح ظاہر ہوتی ہے۔ دونوں میں بالعموم فاصلہ رہتا ہے۔ علاوہ ازیں منشا کو متن سے باہر تلاش کرنا پڑتا ہے، مصنّف کی سوانح میں۔ اب یہ کہاں ضروری ہے کہ مصنّف کے ہر متن کی منشا کو اس کی سوانح میں درج بھی کیا گیا ہوا۔ اگر منشا کو مصنّف کے ادبی نقطۂ نظر کے مماثل سمجھ لیا جائے اور یہ نقطۂ نظر اس عہد کے دیگر لکھنے والوں کے یہاں بھی موجود ہو اور اس کا اظہار اس عہد کی ادبی تاریخوں، تذکروں، بیاضوں، ادبی اجتماعات میں بھی ہو رہا ہوا تو اِسے بنیاد بنایا جا سکتا ہے۔ مگر ان معیارات تک پہنچنا ایک مسئلہ تو انھیں کام میں لانا دوسرا مسئلہ ہے۔ اصولی طور پر یہ بات غلط نہیں کہ ۱۸ویں صدی کے ادب کو ۱۸ویں صدی کے ادبی معیارات کی روشنی میں پڑھا جائے اور اس کے آہنگ تک رسائی حاصل کی جائے۔ مگر کیا ۲۱ویں صدی کا ذہن ۱۸ویں صدی کے معیارات کو ان کی اصل صورت کے ساتھ گرفت میں لے سکتا ہے؟ دونوں کے بیچ حایل تین صدیوں کا فاصلہ یک سر قطع کیا جا سکتا ہے؟ تین صدیوں کے ہمہ گیر عمل نے جس نئے ذہن کی تشکیل کی ہے، وہ اُلٹی زقند لگا کر اس ہمہ گیر عمل اور اس کے ہمہ گیر اثرات سے آزاد ہو سکتا ہے؟ ممکن ہے تخیّلی طور پر ممکن ہو، ۱۸ویں صدی کے معیارات اور ان کی عمل آرائی کو اپنی مخیلہ میں متحرک دیکھا جا سکے، مگر عملاً اور حقیقتاً ممکن نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ ۱۸ویں صدی، ۲۱ویں صدی تک مسلسل پڑھی اور تعبیر کی جاتی رہی ہے اور وہ کچھ سے کچھ بن گئی ہے۔ ہمارے پاس ۱۸ویں صدی کے متن خواہ پوری صحت کے ساتھ موجود ہوں، مگر ان کے مفاہیم اور ان کے اثرات وہ ہو ہی نہیں سکتے جو اس صدی میں تھے۔ اب یہ متون، تین صدیوں کی تعبیروں میں لپٹے ہیں اور یہ تعبیریں وقت کی گرد نہیں کہ جھاڑی جا سکے۔ یہ وہ معانی اور تصورات ہیں جو ان متون کی رگوں میں گردش کرنے لگ گئے ہیں۔

ماضی کے متون کو موجودہ معیارات کی روشنی میں پڑھنے اور ان کے پیراڈائم مرتّب کرنے کے اپنے مسایل اور مضمرات ہیں۔ یہ آسان اور فطری طریقہ لگتا ہے، یہ کہ ہم اسی نظر سے ماضی کو دیکھیں جو ہمارے پاس ہے۔ مگر کیا ضروری ہے کہ ہماری نظر جتنی کارگر ہمارے زمانے کے لیے ہے، اتنی ہی کارگر تین صدیوں پہلے کے ادب کے لیے بھی ہو؟ اگر ہم فقط اپنے زمانے کے معیارات کو راہ نما بنائیں اور آج کی نظر پر اکتفا کریں تو ماضی کا صرف وہی حصّہ ہمیں معتبر نظر آئے گا جو کسی نہ کسی شکل میں آج بھی عمل آرا ہے۔ اس صورت میں تو صرف وہی ادب، ادبی تاریخ میں جگہ پائے گا جو اپنے زمانے کو عبور کرنے میں کامیاب ہوا ہے یا جو آفاقی ہے۔ اگر ادبی تاریخ، آفاقی ادب کو ہی اپنا موضوع بنانے کا فیصلہ کر لے تو پھر ادبی تاریخ لکھنے کی ضرورت ہی نہیں ہے۔ اس لیے کہ آفاقی ادب تو ہر وقت موجود اور عمل آرا ہے اور تاریخ کو عبور کر گیا ہے۔ اسے محض تنقید اپنا موضوع بنا سکتی ہے۔ ادبی تاریخ کو، چوں کہ ماضی کے کسی عہد کا آہنگ دریافت کرنا ہے اور آہنگ محض بڑے ادب میں ہی نہیں، کم تر اور اوسط درجے کے ادبی متون میں بھی سرایت کیے ہوتا ہے۔ پیشِ نظر رہے کہ یہ آہنگ ادب کے بڑے اور چھوٹے ہونے کا فیصلہ نہیں کرتا۔ یہ اس رُوح کا استعارہ ہے، جو ایک عہد میں دھڑک رہی ہوتی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ کسی متن میں اس کی دھڑکن سست رَو اور کسی میں ہم وار اور پوری زندگی کی علامت ہوتی ہے۔

ایک ادبی عہد کے ادبی متون کے جمالیاتی مراتب کا لحاظ رکھتے ہوئے، اس عہد کے وژن تک آخر کیسے رسائی حاصل کی جائے؟ رینے ویلک اس کے لیے تناظریت (Perspectivism) کی سفارش کرتا ہے۔ تناظریت سے وہ یہ مفہوم لیتا ہے کہ ایک طرف ماضی کے معیارات اور اقدار کو اور دوسری طرف حال کے معیارات و اقدار کو لحاظ میں رکھ کر کسی ادبی عہد کی تاریخ مرتّب کی جائے۔ اس لیے کہ ادب بہ یک وقت دائمی اور تاریخی ہوتا ہے۔ (۷) وہ ایک ایسی صفت کا حامل ہوتا ہے جو آج بھی موجود اور با معنی ہے اور ایک قابلِ فہم عمل سے گزر کر

وجود میں بھی آیا ہوتا ہے۔ رینے ویلک کی یہ راے بہ ظاہر صائب اور زیرِ بحث مسئلے کا قابلِ قبول حل محسوس ہوتی ہے، مگر غور کریں تو اس میں دو باتوں کا جواب نہیں ملتا۔ ایک یہ کہ کیا ہر متن دائمی اور تاریخی ہوتا ہے؟ کیا ایسا نہیں کہ بعض متون دائمی اور بعض محض تاریخی حیثیت کے حامل ہوتے ہیں؟ ہر صدی ادبی متون کو چھانٹتی، دائمی اور تاریخی متون کو الگ کرتی ہے۔ دائمی متون کو اگلی صدی کی گود میں ڈال دیتی اور تاریخی متن کو اس صدی کے عجائب خانے میں، اس کی مخصوص جگہ پر رکھ دیتی ہے۔ (۸) دوسرا یہ کہ حال کے جن معیارات کی روشنی میں رینے ویلک ماضی کے ادب کو پڑھنے کا مشورہ دیتا ہے، کیا وہ ادبی تنقید ہے یا ادبی تھیوری؟ خود رینے ویلک دونوں میں فرق کرنے پر زور دیتا ہے مگر یہ واضح نہیں کرتا کہ ان دو میں سے کس کی روشنی میں ماضی کے ادب کا مطالعہ، ادبی مورّخ کرے۔ اصولاً دونوں کی روشنی میں مطالعہ کیا جا سکتا ہے اور دونوں سے الگ الگ نتائج ظاہر ہوتے ہیں۔

ادبی تھیوری، ایک ادبی عہد کے وژن کو زیادہ منظّم و مرتّب انداز میں پیش کر سکتی ہے۔ تاہم ضروری نہیں کہ وژن مرتّب و منظّم ہو تو کُلی بھی ہو۔ اس کی مثال اُردو میں احتشام حسین کی اُردو ادب کی تنقیدی تاریخ ہے جس میں مارکسی تھیوری کی روشنی میں اُردو ادب کے آہنگ کو گرفت میں لینے کی کوشش کی گئی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کی کتاب ''دہلی میں اُردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر'' بھی اسی وضع کی تاریخ ہے۔

ایک مخصوص ادبی تھیوری کی بعض نارسائیوں کی بنا پر ہی کچھ مورّخ امتزاجی مؤقف پیش کرتے ہیں۔ ان میں جمیل جالبی اور تبسّم کاشمیری بہ طورِ خاص قابلِ ذکر ہیں۔ جمیل جالبی اپنی تاریخ کی تیسری جلد میں پانچ دھاروں کی وحدت کا ذکر کرتے ہیں، جو دراصل سوانح، تاریخ، تہذیبی و تاریخی شعور، روایت، تنقید (عمومی تنقیدی معیارات) اور لسانیات سے عبارت ہے۔ جب کہ تبسّم کاشمیری فلسفہ، نفسیات، دیومالا، سیاست، تہذیب و ثقافت کے امتزاج کی ضرورت پر زور دیتے ہیں کہ انھی کی مدد سے مورّخ کا وژن قایم ہوتا اور بعد ازاں وہ ادبی تاریخ میں وژن دریافت کرنے کے قابل ہوتا ہے۔

حوالہ جات

۱۔ اس ضمن میں اُردو کی ادبی تاریخیں، نظری مباحث (مرتّبہ سلمان احمد)، تاریخ ادب کی تدوین (علی جواد زیدی) اور اُردو کی ادبی تاریخیں (گیان چند) قابلِ ذکر کتابیں ہیں۔ آخری دو کتابیں اُردو کی ادبی تاریخوں کے تنقیدی محاکوں پر مشتمل ہیں۔ اور تنقیدی محاکوں میں بھی تحقیقی اغلاط کی نشان دہی کی گئی اور تحقیقی طریق کار کی کم زوریوں کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ ادبی تاریخ کی شعریات پر مفصّل تجزیاتی بحث کہیں نہیں ملتی۔

۲۔ گیان چند۔ سیّدہ جعفر، تاریخ ادب اُردو– ۱۷۰۰ء تک، جلد اوّل، نئی دہلی: قومی کونسل براے فروغِ اُردو زبان، ۱۹۹۸ء

۳۔ علی جواد زیدی، تاریخ ادب کی تدوین، لکھنؤ: نصرت پبلشرز، ۱۹۸۳ء (طبع دوم)، ص ۸، ۹، ۱۲

۴۔ یہ تو ایک اُصولی بات ہے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ایسی متعدد ادبی تاریخیں موجود ہیں، جن میں واقعاتی تاریخیّت سے کام چلایا گیا ہے۔ ان میں مصنّفین کی سوانح، ان کے زمانے کے سماجی، سیاسی واقعات اور ان کی تصنیفات کے ''واقعات'' کو زمانی تسلسل کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ یہ بنیادی رمز نظر انداز کی گئی ہے کہ ادبی تاریخ، ادبی تخلیقات سے مرتّب ہوتی ہے۔

۵۔ یقیناً متون کی صحت ایک اہم مسئلہ ہے، مگر اس مسئلے کے حل کا فریضہ ادبی مورّخ نہیں، ادبی محقّق کے سپرد ہونا چاہیے۔ تدوینِ متن ایک مستقل شعبہ ہے، اگر ادبی مورّخ تاریخ نگاری کے ساتھ تدوینِ متن کی ذمے داری بھی سنبھالے گا تو دونوں کے ساتھ انصاف نہیں کر پائے گا۔

6. Rene Wellak & Austin Warren, Theory of literature, Paragon Books, 1968, p. 40

7. His words are as under:

"We must be able to refer a work of art to the values of its won time and of all the periods subsequent to its own. A work of art is eternal (i.e.

preserves a certain identity) and historical (i.e. passes through a process of traceable development), ibid, p. 43"

۸۔ یہ بھی تسلیم کرنا چاہیے کہ یہ فیصلے حتمی نہیں ہوتے۔ بعض تاریخی متون، اپنی صدی کے عجائب جانے سے باہر آ کر دائمی متون کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں اور بعض دائمی سمجھے جانے والے متون عجائب خانے کے تاریک گوشوں میں پہنچ جاتے ہیں۔

ادب اور ادبی تحریک

ایک معاصر ادبی رسالے نے اپنے اداریے میں یہ سوال اٹھایا ہے کہ ادبی تحریک اور ادب کا باہمی رشتہ کیا ہے؟ یہ سوال اس وقت اٹھایا گیا ہے، جب ایک بزرگ نقاد موجودہ ادب کا قبلہ درست کرنے کے لیے ایک نئی ادبی تحریک کی اشد ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ یہی نہیں انھوں نے نئی تحریک کے باقاعدہ خدوخال بھی پیش کرنے پر کمر باندھ لی ہے۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ اس سے ہمارے بزرگوں کی نئی نسل کے لیے دردمندی کا اظہار ہوتا ہے یا ان بزرگوں کی وضع کردہ ادبی اقدار کے خاتمے پر ان کی تشویش ظاہر ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ دوسری بات ہی درست ہے۔ اگر انھیں نئی نسل اور ان کے ادب سے ہم دردی ہوتی تو وہ انھیں انھی کے پیراڈایم کے تحت سمجھنے کی کوشش کرتے۔ انھیں برخود غلط قرار دے کر ان کے لیے نئی تحریک کا نسخہ تجویز نہ کرتے۔ یہ نسخہ تجویز کرنے کا مطلب اس کے سوا کچھ نہیں کہ موجودہ ادب عارضے میں مبتلا ہے اور اس کا علاج ان کے پاس ہے۔ علاج کے لیے بزرگوں کے پاس جانے میں کوئی حرج نہیں، مگر اس زعم کا کیا علاج کہ جو ادب آپ کے زمانے کی اقدار کی متابعت نہیں کرتا، وہ بیمار ادب ہے۔ خیر ان بزرگ نقاد کے ارشادات سے کسی نئی ادبی تحریک کے برپا ہونے کا تو کوئی امکان نہیں مگر ان سے راقم کو ادب اور تحریک کے سوال پر غور کرنے کی تحریک ضرور ہوئی ہے۔

ادب اور ادبی تحریک کے رشتے/مسئلے پر کئی زاویوں سے گفت گو کی جا سکتی ہے۔ سوال میں موضوعِ متعلقہ کے جو اُمور مبہم ہیں، آیئے سوالات کی صورت میں اُنھیں واضح کریں:

الف۔ کیا ادب کے فروغ و اشاعت کے لیے ادبی تحریک ضروری ہے؟

ب۔ کیا بہترین معاصر ادب کی موزوں تشہیر و تحسین کے لیے تحریک کی ضرورت ہے؟

ج۔ کیا ادب کی تخلیق کے لیے ادبی تحریک ضروری ہے؟

د۔ کیا بڑے ادب کی تخلیق کے لیے ادبی تحریک ناگزیر ہے؟

غور کریں تو یہ چار سوال اصلاً دو قسم کے ہیں...... ایک قسم کا تعلق (ادبی) سماج سے ہے اور دُوسری قسم کا سوال مصنّف اور اُس کے تخلیقی عمل سے متعلق ہے، لہٰذا ادب اور تحریک کے رشتے کا مسئلہ دو صورتیں اختیار کرتا ہے:

۱۔ مادّی، سماجی و اجتماعی اور
۲۔ نفسیاتی و انفرادی۔

ادب کی سماجی قبولیت اور اجتماعی سطح پر ادب سے متعلق رائج تصورات کی تبدیلی کے لیے تحریک کا مفہوم و کردار اور ہے جب کہ محض ادب اور بڑے ادب کی تخلیق کے ضمن میں ادبی تحریک کا مفہوم اور کردار دوسری طرح کا ہے۔ یہ بات عجیب ہے کہ زیادہ تر دُوسری قسم کے سوال کو زیرِ گفت گو لایا جاتا ہے، جس کا صاف مطلب ہے کہ ادب کی طرف سماجی رویّوں کو انقلابی طور سے تبدیل کرنے سے زیادہ تخلیق کاروں کے ذہنی تخلیقی اعمال کو تبدیل کرنے کی طرف توجہ دی گئی ہے۔ دُوسرے لفظوں میں، ادب اور تحریک کے سوال کی تشکیل ہی، اپنی اصل میں، آئیڈیالوجیکل ہے۔ جب کسی معاملے یا مسئلے کے دو پہلوؤں میں سے ایک کو ترجیح دی جائے اور دُوسرے پہلو کو دبا دیا جائے یا اُسے اقداری درجے پر گرا دیا جائے تو یہ ساری کارستانی، آئیڈیالوجی کی ہوتی ہے اور ہر آئیڈیالوجی کے پیچھے اقتداری مقاصد ہوتے ہیں۔ یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ ادبی تحریک کا رُخ، تخلیق کاروں کی طرف کرنے کے پیچھے کون سا مقتدرہ کارفرما ہے، کون سا نقطۂ نظر (یا طبقہ) اپنے غلبے کے لیے مادّی و سماجی تبدیلی کے بجائے، تخلیق کاروں کو تبدیل کرنے میں دل چسپی رکھتا ہے۔ یہاں چوں کہ مفصّل بحث کا محل نہیں، اس لیے ادب اور تحریک کے سوال کے دونوں پہلوؤں پر مختصر گفت گو پیش ہے۔

یہ حقیقت بیّن ہے کہ ای ایج یعنی برقیاتی ابلاغ کے عہد میں ادب کو صارفی کلچر کی یلغار کا سامنا ہے۔ صارفی کلچر، گلوبلائزیشن کے معاشی مقاصد کا مظہر اور ان کی تکمیل کا آلۂ کار ہے...... یہ ہر شے کو صَرف ہو جانے والی شے کا درجہ دے کر اُسے Dehumanize کرتا جا رہا ہے۔ کوئی شے اپنی داخلی، حقیقی قدر کی وجہ سے اہم نہیں رہی، اُس کی اہمیت و قیمت، صَرفی قدر پر منحصر ہے اور صرفی قدر کا تعیّن بھی شے خود نہیں کرتی، وہ منڈی معیشت کرتی ہے جسے اپنے مسلسل و مرکّب نمو سے زیادہ کسی بات سے غرض ہے نہ دل چسپی۔ لہٰذا اشیا کا پیمانہ خود اشیا نہیں اور نہ ان کی وہ قدر ذاتی ہے جو اشیا نے صدیوں کے ثقافتی عمل سے وضع و اختیار کی ہے بلکہ منڈی معیشت کی صرفی قدر ہے۔ آج ادب کو بھی ایک قابلِ صرف شے سمجھا جا رہا ہے۔ انسانی وجود کو ایک کنزیومر سمجھ کر اسے ادب (پرانا ہو کہ نیا۔ اس کی تخصیص نہیں) بیچا جا رہا ہے۔ اس سے ایک طرف انسانی وجود کا مفہوم تبدیل ہوا ہے، دوسری طرف ادب کا۔ انسان اپنے روحانی، ذہنی شرف سے محروم ہو کر اشیا کو صَرف کرنے والے وجود میں بدل گیا ہے۔ انسانی وجود کا یہ نیا تصور ایک ایسے راسپوٹین کا ہے جس کی صَرف کرنے کی نیّت کبھی نہیں بھرتی۔ آج ادب کو منڈی معیشت میں اسی طرح لایا اور بیچا جاتا ہے جس طرح کسی بھی دوسری پراڈکٹ کو۔ اور جو ادبی کتابیں منڈی کی پراڈکٹ کے معیار پر پوری نہیں اترتیں، یعنی صارفی کلچر کی ہم نوا ہونے سے انکار کرتی ہیں انھیں منڈی بدر کر دیا جاتا ہے۔

اس بات کی وضاحت کے لیے صارفی کلچر کی وسعت پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ دیکھیے اس وقت دنیا میں کئی آئیڈیالوجیز اور ڈسکورس موجود ہیں۔ دہشت گردی، اس کے خلاف جنگ، اسلامی بنیاد پرستی، پس نو آبادیات، تانیثیت، تہذیبوں میں تصادم یا ان میں مکالمہ، میڈیا کی آزادی، مغربی جمہوریت اور آزادی وغیرہ۔ صارفی کلچر ان میں سے اپنے مطلب کی آئیڈیالوجی اور ڈسکورس چن لیتا ہے اور کے فروغ کے نام پر اپنے مفادات حاصل کرتا ہے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ مسلم ممالک کے ان ادیبوں کو عالمی مین سٹریم میں شامل کیا جاتا ہے اور ان کی تحریروں کی اشاعت عالمی سطح پر کی جاتی ہے جو صارفی کلچر کی آئیڈیالوجی کی تائید کرتے ہیں؟ اور جو ادیب (خواہ مسلم ہوں یا غیر مسلم، مغربی ہوں یا مشرقی) ایک نئی آئیڈیالوجی یا اپنا ڈسکورس تشکیل دیتے ہیں اور یہ ڈسکورس صارفی کلچر کی بنیادوں کو چیلنج کرتا ہو، انھیں حاشیے پر دھکیل دیا جاتا ہے۔ اس صورت حال کے نتیجے میں آج ادب کا عمومی قاری دراصل آئیڈیالوجیکل کنزیومر بن کر رہ گیا ہے۔

اندریں حالات، ادب کو صَرف کی شے ہونے سے بچانے کے لیے لازماً تحریک کی ضرورت ہے۔ انسان نے صدیوں کے تہذیبی عمل کے بعد ادب اور آرٹ کی جمالیاتی قدر کو دریافت و تخلیق کیا ہے، صارفی کلچر اسے 'صرفی قدر' میں بدلنے کے درپے ہے۔ جمالیاتی قدر کے صَرفی قدر میں بدلنے کا مطلب، افضل کا اسفل میں بدلنا ہے اور ایک ایسی یافت سے ہاتھ دھونا ہے

جس نے انسانی روح کے ترفع، انسانی جذبات کے تزکیے اور انسانی باطن میں حسن و توازن کے احساسات پیدا کرنے میں مذہب سے کسی طرح (گو مذہب سے مختلف طریق کار اختیار کر کے) کم کردار ادا نہیں کیا۔ چناں چہ ایک ایسی ادبی تحریک کے شروع کرنے سے کسی کو اختلاف نہیں ہوگا، جو افضل جمالیاتی اقدار کی بقا اور اس کے استحکام کی اپنا مطمعِ نظر بنائے۔ یہ تحریک دو سطحوں پر ضروری ہے: اوّل یہ کہ ادب کی قدرِ ذاتی (جمالیات) کی بقا کو تحریک بنایا جائے۔ ان تحریروں کی حوصلہ شکنی کی جائے جو صارفی آئیڈیالوجی کی واشگاف یا در پردہ تائید کرتی ہیں۔ دوم یہ کہ معاصر ادب کے بہترین نمونوں کی تشہیر و تحسین بڑے پیمانے پر کی جائے، نہ صرف یہ باور کرانے کے لیے کہ بہترین کا شعور تخلیقی سطح پر پوری قوت سے موجود و کار فرما ہے بل کہ اس لیے بھی کہ بہترین کی تشہیر سے بہترین کی تقلید کی روِش پیدا ہو۔ بہترین کا شعور ہر چند اضافی ہے اور افراد کے ساتھ بدل جاتا ہے، مگر بعض بنیادی باتوں پر بہ ہر حال اتفاقِ رائے موجود ہوتا ہے۔ اس تحریک کا بنیادی مقصد ”مادّی و سماجی“ تبدیلی ہے...... اُن احوال کی تبدیلی جو ”ادب“ کو ”ناادب“ میں بدلنے پر تلے ہوئے ہیں۔

جہاں تک دُوسری قسم کے سوال کا تعلق ہے، اس باب میں عرض ہے کہ جب تک ادب کے تخلیقی عمل کا علمیاتی پس منظر سامنے نہ ہو، یہ طے کرنا مشکل ہے کہ ادب کے لیے تحریک ضروری ہے یا نہیں۔ علمیاتی پس منظر کی وضاحت سے یہ فیصلہ از خود ہو جاتا ہے کہ تحریک، ادب یا بڑے ادب کی تخلیق میں معاون ہے یا رُکاوٹ۔ بالعموم ادب کو کسی محرک کی ”پیداوار“ سمجھا جاتا ہے۔ محرک کی تفہیم و تعبیر اور مصنّف کے تخلیقی عمل پر اس کی اثر اندازی سے متعلق تصورات بدلتے رہے ہیں مگر یہ بنیادی نکتہ برابر پیشِ نظر رہا کہ مصنّف کا تخلیقی عمل ایک نوع کے محرک کا محتاج ہے۔ یہ محرک تخلیق کار کی فوری دسترس سے باہر ہوتا ہے، اِن معنوں میں کہ وہ اس محرک کو محسوس کر لیتا ہے اور بعد ازاں اس کی تفہیم بھی کر لیتا ہے، مگر وہ اسے پیدا کرنے سے قاصر ہے۔ مابعد الطبیعیاتی عہد کی اصطلاحات میں تخلیقی عمل کے محرک کو میوزز، انسپریشن، الہام، القا، غیب کہا گیا جب کہ سائنسی عہد میں اس محرک کو بہ یک وقت لاشعوری اور شعوری قرار دیا گیا ہے، اور جو بنیادی فرق مابعد الطبیعیات اور سائنس میں ہے، وہ ان ہر دو کی اصطلاحات کے مفاہیم میں بھی سرایت کر گیا ہے...... مابعد الطبیعیات ماورائے حسِ وجود میں ایقان رکھتی ہے اور سائنس فقط حسی وجود کو تسلیم کرتی ہے۔ یونانی تخلیق کی دیویوں (میوزز) کو مابعد الطبیعیاتی وجود اور تمام تخلیقی قوت و دانائی کا سرچشمہ تسلیم کرتے تھے۔ مثلاً ہیسڈ (Hesoid) (۷۰۰ ق م) نے Theogony میں میوزز کی زبانی یہ بات درج کی ہے:

> ”ہمیں خبر ہے کہ جھوٹی باتوں کو کس طور پر کہا جائے تو وہ سچ لگتی ہیں مگر ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ ہمیں کب سچ بات کہنا ہوتی ہے۔“

گویا میوزز نے یہ فیصلہ کیا کہ شاعری ایک ایسا جھوٹ ہے جو سچ لگے یا شاعری کا سچ ہونا اِتنا ضروری نہیں جتنا ضروری اس کا سچ لگنا ہے (اسی بات کو بعد میں افلاطون نے شدید تنقید کا نشانہ بنایا) لیکن شاعری کی بنیادی رمز کا شعور، شاعر میوزز ہی سے حاصل کرتا ہے؛ شاعر محض ذریعہ ہے۔ یہی بات ایک الگ پیرایے میں غالب نے کہی ہے:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب، صریرِ خامہ نوائے سروش ہے!

تخلیقی عمل کے سائنسی تصورات شاعرانہ مضامین کا سرچشمہ، میوزز یا غیب کے بجائے خود تخلیق کار کی ذات میں تلاش کرتے ہیں۔ میوزز اور غیب، تخلیق کار کی ذات سے باہر اور ماورا ہیں۔ تخلیقی عمل کے سائنسی تصور کا آغاز صحیح معنوں میں جرمن فلسفی کانٹ سے ہوا۔ کانٹ سے پہلے انسانی ادراک کو منفعل سمجھا گیا مگر کانٹ نے ادراک کو فعال تجربہ قرار دیا...... اُس کا مؤقف تھا کہ ہم باہر کی دُنیا سے معروضیت اور عِلتیت (Causality) وصول نہیں کرتے (جیسا کہ دیکارت، ہابز اور لاک کا خیال تھا) اُن پر مسلّط کرتے ہیں۔ کانٹ ہی سے رُومانوی جمالیات کا آغاز ہوا جس میں فرد کو تمام تر تخلیقی فعالیت کا منبع قرار دیا گیا (بعد ازاں اے ڈبلیو شلیگل اور کالرج نے بنیادی اور ثانوی متخیلہ کی جو تھیوری پیش کی، وہ بہ راہِ راست کانٹ کے اثرات کا نتیجہ ہے)۔ گویا یہ تسلیم کیا جانے لگا کہ تخلیق کار ذریعہ نہیں، سرچشمہ ہے۔ وہ کسی ماورا ایجنسی پر انحصار کرنے کے بجائے، خود اپنی ذات میں مکمل و خود کفیل ہے۔ پورے جدید عہد اور اِس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے جدید ادب کے پس منظر میں یہی تصور کار فرما ہے اور ادب کو تحریک سے وابستہ کرنے کی ساری گڑبڑ کا آغاز بھی یہیں سے ہوا۔ گڑبڑ کی اس کہانی کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ذات کے تصور کو سامنے رکھا جائے۔ ایک گروہ ذات کو فرد کی انفرادی مِلک قرار دیتا ہے جب کہ دُوسرا اِسے

سماجی وثقافتی مِلک سمجھتا ہے۔ تاہم دونوں گروہ اس نکتے پر متفق ہیں کہ ذات، ایک طبعی اور ارضی حقیقت ہے، ماورائی نہیں۔ اُنیسویں صدی میں مغربی نقاد اور مفکر، یہ رائے ظاہر کرنے لگے کہ ادب کی بنیاد ”خیال“ پر ہے۔ مفکرین کا جو گروہ ذات کو سماجی وثقافتی مِلک قرار دیتا ہے، اُس کا مؤقف ہے کہ خیال کو باہر سے اَخذ کیا جاتا ہے۔ اس گروہ کے سرخیل میتھیو آرنلڈ ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> ”تخلیقی قوت جس مواد سے کام لیتی ہے اور جس مواد پر اپنی بنیاد رکھتی ہے، وہ ”خیالات“ ہیں...... تخلیقی صلاحیت نئے خیالات کی دریافت میں اپنے جوہر کا اظہار نہیں کرتی۔“

آرنلڈ کے نزدیک تخلیق کار موجود خیالات کو فن کارانہ انداز میں پیش کرتا ہے، اُنھیں جنم دینے والا فلسفی ہے اور انھیں سماج میں ایک نظام کی صورت دینے کا فریضہ نقاد کے سپرد ہے۔ کم و بیش اسی بات کو مارکسی نقادوں نے ذرا مختلف انداز میں پیش کیا اور کہا کہ تخلیقی مواد، سماجی طبقاتی شعور میں وجود رکھتا ہے۔ حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کی تحریکوں نے بھی تخلیقی مواد کو باہر سماج میں یا انسانی وجود میں (یعنی ان تجربات میں جو باہر سے تعامل کا نتیجہ ہیں) تلاش کرنے کا رویہ اپنایا۔ ساختیات نے تخلیقی مواد کو ثقافتی شعریات میں مُضمر دیکھا۔ مفکرین کا جو گروہ ذات کے خود کفیل ہونے کے نظریے کا حامی ہے، وہ تخلیقی خیالات کا ماخذ بالعموم لاشعور کو قرار دیتا ہے۔ لاشعور، انفرادی (فرائیڈ) یا اجتماعی (ژونگ) ہوسکتا ہے مگر ماورائی نہیں۔ یہ ایک انسانی وارضی چیز ہے۔

اس طور جدید سائنسی عہد میں ادب کے تخلیقی عمل سے متعلق بنیادی تصور یہ وضع ہوا کہ ادب ارضی، انسانی، سماجی وثقافتی چیز ہے اور تخلیق کار ذریعہ نہیں، سرچشمہ ہے۔ تاہم تخلیق کار کے سرچشمہ ہونے کی تعبیرات ایک سے زائد سامنے آئیں؛ ایک تعبیر کو نقل (Mimetic) اور دُوسری کو تخیّل (Imaginative) کہا جاسکتا ہے۔ آرنلڈ، تمام مارکسی نقاد اور حقیقت نگار، نقل پر مبنی تعبیر کے قائل ہیں اور تمام رومانیوں اور جدیدیوں کو دُوسری طرز کی تعبیر کا حامل ٹھہرایا جاسکتا ہے۔

نقل کے اصول کے مطابق تخلیقی خیال یا اس کا پروٹو ٹائپ پہلے سے موجود ہے، مصنّف اِسے محض فن کارانہ انداز میں پیش کرتا ہے جب کہ تخیّل کے اصول کی رُو سے خیال کو دست یاب مواد کی مدد سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ لہٰذا دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ پہلا اُصول تخلیقی فعل کو اِرادی وشعوری اور دُوسرا غیرارادی و لاشعوری قرار دیتا ہے۔ جو لوگ پہلے اُصول کی صداقت میں یقین رکھتے ہیں، وہ ادب (کی اصلاح وبہتری) کے لیے لازماً تحریک کا نظریہ پیش کرتے ہیں۔ وہ آرنلڈ اور ان سے متاثر نقاد ہوں (جس بزرگ نے نئی ادبی تحریک کی ضرورت پر زور دیا ہے وہ آرنلڈ ہی سے متاثر ہیں) یا مارکسی نقاد، ادبی تحریک کا واویلا کرتے ہیں۔ اور جن لوگوں کے نزدیک ادب ایک غیرارادی فعل ہے، وہ ادب کے لیے تحریک کو بے جواز قرار دیتے ہیں۔

ادب کو تحریک سے وابستہ کرنے کے اِس خالص علمیاتی پس منظر کو سامنے رکھنا از حد ضروری ہے۔ اس پس منظر میں ”ادب اور تحریک“ کے تعلق کی موزونیت (جو بھی ہے) ہماری سمجھ میں آجاتی ہے اور یہ موزونیت دو نکات پر اُستوار ہے...... اوّل یہ کہ ادب چوں کہ ارادی فعل ہے، اس لیے ایک خاص نوع کے ادب کو ترک کر کے دُوسری طرح کا ادب تخلیق کیا جاسکتا ہے۔ دوم یہ کہ ایک خاص نوع کا ادب اپنے وہ فرائض ادا کرنے سے قاصر ہے جنھیں نیا عہد ایک تخلیق کار کے لیے ضروری قرار دے رہا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ بیش تر تحریکوں کی بنیاد اس تصور پر رکھی گئی اور اس کی بڑے پیمانے پر تشہیر ہوئی کہ تخلیق کار ان فرائض کو خود سمجھنے سے قاصِر ہے اِس لیے تخلیق کار کو اِن فرائض اور ذمے داریوں کا احساس دلانے کی ضرورت ہے۔ اس کے لیے تحریک کے مویدین ”مینی فیسٹو“ تشکیل دیتے، گائیڈ لائن تیار کرتے اور تنقیدی مقالات لکھتے ہیں، جن کے مخاطب تخلیق کار ہوتے ہیں۔

اس سارے عمل میں ایک بنیادی تضاد ہوتا ہے جو تحریک کے مقاصد کی تشہیر اور فروغ میں تو مزاحم نہیں ہوتا، مگر تحریک کے اس دعوے کی تردید ضرور کرتا ہے کہ وہ نیا اور بڑا ادب پیدا کرنے کے لیے وجود میں آئی ہے۔ ذرا خیال کیجیے: جو تخلیق کار نئے عہد میں اپنی ذمے داریوں کو خود سمجھنے سے قاصر ہے، وہ لازماً ایک منفعل اور فقط ایک دیے گئے تصوّر کو فن کارانہ انداز میں پیش کرنے والا شخص ہے، خود تصوّر تشکیل دینے سے قاصر ہے۔ اس میں اور کسی علمی نظریے یا تنقیدی تھیوری کی شرح لکھنے والے میں کوئی فرق نہیں۔ دونوں کا کام ایک تصور یا نظریے کی تفہیم اور فروغ ہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تحریکوں کے مینی فیسٹو کو قبول کر کے لکھنے والے اس مینی فیسٹو کو مقبول بنانے میں تو قابل قدر کردار ادا کرتے ہیں، مگر بڑا ادب پیدا کرنے میں شاذ ہی کام یاب ہوئے ہیں۔ بالکل اسی طرح جس طرح نظریے کی شرح لکھنے والے خود کوئی نظریہ پیش کرنے سے قاصر رہتا

ہے۔ جہاں کہیں کسی تحریک سے وابستہ کسی ادیب نے بڑا ادب تخلیق کیا ہے، وہاں وہ لازماً اس تحریک کے مینی فیسٹو کو عبور کرنے کا مرتکب ہوا ہے۔ ایک آزادانہ نظر سے دنیا کو دیکھنے اور خود اپنے ذہنی وسایل سے کسی ادبی تصور کو تشکیل دینے میں کام یاب ہوا ہے۔ گو فیض بڑا شاعر نہیں، مگر ان کی یہاں مثال موزوں ہے۔ فیض صرف انھی مقامات پر اہم شاعر ہیں جہاں وہ مارکسی آئیڈیالوجی کا شعری ترجمہ کرنے کے بجاے اس سے فاصلہ اختیار کرتے ہیں۔ یہ بھی سوچنے والی بات ہے کہ تحریکوں میں (ان کے نقیب اوّل کے علاوہ) دوسرے درجے کے ہی ادیب کیوں شامل ہوتے ہیں؟ اوّل درجے کی تخلیقی صلاحیت رکھنے والے، دنیا اور اپنے عہد کی صورتِ حال کا عرفان خود اپنے ذہنی وسایل سے حاصل کرنے والے، تحریکوں سے یا تو بے زار ہوتے ہیں یا ان سے عملاً یا ذہناً فاصلہ قایم کر لیتے ہیں۔

نقل اور تخیّل، دونوں کے اُصولوں میں پیراڈاکس موجود ہے۔ یہ پیراڈاکس اپنی اصل میں منطقی ہے مگر یہ عملاً بھی اپنا اظہار کرتا ہے یعنی دونوں اُصولوں کے تحت وُجود میں آنے والے ادب کے جمالیاتی مراتب پر اَثر انداز ہوتا ہے۔ پیراڈاکس یہ ہے کہ دونوں بہ یک وقت تخلیق کار کو فعال اور منفعل قرار دیتے ہیں مگر چوں کہ دونوں اُصولوں میں تخلیق کار کی فعالیت و اِنفعالیت کی درجہ بندی مختلف ہے اس لیے دونوں کے یہاں نتائج بھی مختلف ہیں۔

نقل کے اُصول کے مطابق، مصنّف اولاً منفعل اور ثانیاً فعال ہے۔ تخیّل کے اُصول میں یہ ترتیب اُلٹ ہے۔ پہلے اُصول کے مطابق تخلیق کار، بنیادی خیال یا اس کا پروٹوٹائپ، باہر سے حاصل کرتا ہے، تشکیل نہیں دیتا، اس لیے منفعل ہے۔ مگر اسے فن کارانہ انداز میں پیش کرتا ہے، اس لیے فعال ہے۔ تخیّل کے اُصول میں تخلیق کار خیال کے بجائے محض مواد حاصل کرتا ہے اور اس عمل میں وہ فعال ہوتا ہے۔ وزیر آغا نے تخلیقی عمل کی اپنی تھیوری میں تخلیق کار کے منفعل (نسلی عناصر) اور فعال تجربات کا ذکر کیا ہے۔ آخر الذکر تجربات وہ ہیں جنھیں تخلیق کار اپنی حیاتِ مختصر میں حاصل کرتا ہے، اور تجربات ہی وہ ''مواد'' ہیں جن سے تخلیق کار تخلیقی خیال کو تشکیل دیتا ہے۔ تخلیقی خیال کی تشکیل کے عمل میں تخلیق کار منفعل ہوتا ہے، یعنی وہ تجربات سے کسی مخصوص (اور پہلے سے طے) خیال کا عطر کشید کرنے سے گریز کرتا ہے اور تجربات کو آزادانہ طور پر باہم آمیز ہونے کا موقع دیتا ہے۔ اس نکتے کی عمدہ وضاحت ٹالسٹائی (Alexis Tolstoy) نے کی ہے:

> "In me desires, dreams, and ideas lie dormant: not in volitional form, as with a leader, a general, a builder of life, but in feminine, emotionally creative form. The leader, the builder and the general act, break up and rebuild life; but the artist waits, seeks, and accepts in order to create it."

اس اقتباس میں اہم ترین نکتہ، مواد کا اِرادی حالت (Volitional Form) میں نہ ہونا ہے۔ ٹالسٹائی نے اِس نکتے کی مدد سے نقل اور تخیّل کے اُصولوں کے تحت لکھے جانے والے ادب میں فرق کیا ہے۔ مصلح، راہ نما، جنرل اور معمار، ادب کو ''نقل'' قرار دیتے ہیں اور تخلیقی عمل کے دوران میں تخلیق کار کو فعال ٹھہراتے ہیں۔ یہ فعالیت پہلے سے طے شدہ یا اخذ شدہ خیال کے مطابق تخلیقی عمل انجام دینے سے عبارت ہے جب کہ دُوسرے اُصول کے تحت ادب تخلیق کرنے والے تخلیقی عمل کے دوران میں منفعل ہوتے ہیں، یعنی یہ بھول جاتے ہیں کہ اُنھیں کسی خیال کو تشکیل دینا ہے......خیال جو اپنے ہی اُصول کے تحت وجود میں آتا ہے۔

یہ ایک اہم سوال ہے کہ تخلیقی عمل میں خیال کا ''اپنا اصول'' کیا ہے؟ یہ عقلی اصول بہ ہر حال نہیں ہے جو ارادی اور طے شدہ منطقی اصول ہے۔ یہ بڑی حد تک بین المتونیت کے اس ''اصول'' کے مماثل ہے جو ہر نئے متن کو سابق متون (اور ان میں سابق ادبی متون سے لے کر تجربات، آئیڈیالوجی، ڈسکورس، مشاہدات سب شامل ہے) کے ایک ایسے تعامل کی پیداوار قرار دیتا ہے، جس میں ہر متن کی مخصوص نشانیاتی قدر یا اس کی معنوی جہت تبدیل یا ملتوی ہو جاتی ہے۔ اور پرانے متون نئے متن میں ایک طرح سے صَرف ہو جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں تخلیقی خیال کی آفرینش کا اصول خیال، خواب، متون سب کی ارادی حالت یا نشانیاتی قدر کو منقلب کرنے یا انھیں کچھ ایسے انداز میں معرضِ التوا میں ڈالنے کا اصول ہے کہ التوا معنی خیزی کے امکانات کا منبع بن جاے!!

اِن ہر دو قسم کے تخلیقی عمل کی وضاحت ایک اور زاویے سے بھی کی جاسکتی ہے۔ یوں تو کسی ایک عہد اور سماج کے مصنّف کے سامنے ایک ہی دُنیا ہوتی ہے مگر مصنّفین دُنیا سے بالعموم دو سطحوں پر رشتہ اُستوار کرتے ہیں۔ ایک سطح آئیڈیا لوجی کی ہے اور دوسری سطح اے پس ٹیم (Episteme) کی ہے۔ آئیڈیالوجی پہلے سے طے شدہ، یک رُخی اور مخصوص مقاصد کی تکمیل کے جذبے سے سرشار ہوتی ہے۔ ان مقاصد کا تعیّن ''طاقت''، مقتدرہ، کوئی لیڈر، جنرل یا مصلح کرتا ہے، جب کہ اے پس ٹیم، ایک ایسی ''ساخت'' ہے جو کسی عہد کی جملہ فکری سرگرمیوں کی تہ میں کارفرما ہوتی ہے اور ان سرگرمیوں کے ہونے کو ممکن بناتی ہے۔ گویا پورا عصر، مضمر حالت میں اے پس ٹیم میں سمٹا ہوتا ہے۔ نقل کے اُصول کو ماننے والے، تحریک کو ادب کے لیے لازم قرار دینے والے ادب کو آئیڈیالوجی سے منتھی کرتے ہیں جب کہ تخیّل کے اُصول کو تسلیم کرنے والے ادب کو اے پس ٹیم سے جوڑتے ہیں۔ واضح رہے کہ آئیڈیالوجی اپنی قبولیت، اپنا تسلط چاہتی ہے اور اے پس ٹیم اپنی تفہیم کا تقاضا کرتی ہے۔ قبولیت، منفعل عمل ہے جو تسلیم و رضا کی خُو کا تقاضا کرتا ہے جب کہ تفہیم فعال، آزادانہ ذہنی عمل کے بغیر ممکن نہیں!

معلوم نہیں ان معروضات کے بعد بھی ہمارے بزرگ نقاد نئی نسل کو ایک نئی ادبی تحریک کی اقتدا کا زریں مشورہ بار دگر دیں گے یا اس نسل کو اپنی نظر سے اپنے عہد کی تفہیم اور اس عہد کی اے پس ٹیم میں فعال شرکت کو خوش آمدید کہیں گے!

ساختیات......حدود اور اِمتیازات

اُردو میں ساختیاتی تنقید کے جگہ بنا لینے سے متعلق یقین کو بعض لوگ ممکن ہے، آرزومندانہ خواہش یا دیوانے کی بَڑ قرار دیں، مگر اس یقین کی دو معقول وجوہ موجود ہیں۔ پہلی وجہ یہ کہ بیش تر پاکستانی جامعات نے اسے ایم اے، ایم فل اور پی ایچ ڈی کے نصاب میں شامل کرلیا ہے۔ یوں ساختیات محض چند رسائل میں چند لکھنے والوں کا مسئلہ نہیں رہی، اسے گویا اعلیٰ سطح کی تعلیمی اور دانش ورانہ ضرورتوں سے ہم آہنگ پا کر قبول کرلیا گیا ہے۔ اس حقیقت کو جامعات کی نصاب ساز کمیٹیوں پر کوئی پھبتی کس کر جھٹلایا نہیں جاسکتا۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اُردو میں ساختیات کو جن بنیادوں پر ردّ کیا گیا ہے، وہ کھوکھلی ہیں۔ معترضین نے ساختیات کا بالاستیعاب مطالعہ نہیں کیا۔ اُنھوں نے سرسری، سطحی، بالواسطہ مطالعے اور سنی سنائی باتوں کی بنیاد پر ساختیات پر اعتراضات کی بوچھار کی ہے۔ جس کا نتیجہ یہی ہے کہ ساختیات پر جملہ بازی کی گئی ہے اور ایک آدھ مقالہ ہی ایسا لکھا گیا ہے جس میں ساختیات کے مقدمات اور بنیادی فکر کو چیلنج کیا گیا ہو۔ اور جب تک کسی نظریے یا تنقیدی مکتب کے بنیادی اِستدلال کی Validity کو چیلنج نہیں کیا جاتا، اُسے منظر سے ہٹایا نہیں جاسکتا۔ نظریہ اپنے استدلال کی قوت سے باقی رہتا اور پھولتا پھلتا ہے۔

ساختیات پر کیے گئے دو ایک اعتراضات کا ذکر یہاں دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ایک اعتراض یہ کیا گیا ہے کہ ساختیات مغرب کا چبایا ہوا نوالہ ہے، یعنی اس میں ایک خرابی تو یہ ہے کہ یہ مکتب مغرب سے آیا ہے اور دُوسری یہ کہ یہ مغرب میں مردہ ہو چکا ہے۔ معترضین سے پوچھا جاسکتا ہے کہ جناب! حالی اور اثر سے لے کر اب تک کس نقاد نے مغرب کے خوان سے لقمے نہیں توڑے! رومانی، مارکسی، عمرانی، ہیئتی، نفسیاتی، غرض کون سا تنقیدی مکتب ہے، جو مغرب کے راستے سے ہمارے یہاں نہیں پہنچا۔ یہی نہیں ناول، افسانہ، آزاد نظم، انشائیہ کیا مغرب سے نہیں

آے؟ اور کون سی طبعی اور سماجی سائنس ہے جو مغرب سے درآمد نہیں کی گئی؟ اس سے بھی ذرا آگے دیکھیے، ہماری روزمرہ زندگی میں کتنی اشیا ہیں، سیل فون، کیبل ٹی وی سے لے کر خطرناک اسلحے تک، کون سی شے ہے جس کے لیے ہم مغرب کے مرہون نہیں ہیں؟ یہ سچ کڑوا ہے مگر سچ ہے کہ ہم نے گزشتہ پانچ صدیوں میں انسانی تہذیب میں کوئی کنٹری بیوشن نہیں کی۔ ...... پھر یہ طعنہ ساختیات کو کیوں؟ بھئی اگر طعنہ دینا ہی مقصود ہے تو پھر اپنی پوری زندگی کو طعنہ دیجیے، مگر یہ نہ بھولیے کہ کہیں ان طعنوں میں ہم علم کی اس روایت سے خود کو محروم اور دور نہ کر لیں، جو علم کی انسانی روایت ہے۔

راقم کے نزدیک یہ سوال اہم ہے کہ کوئی نیا نظریہ کہاں سے آیا ہے۔ نظریے کے حسب نسب کا سوال اس وقت اہم ہوتا ہے، جب اس نظریے سے اس کا ثقافتی تناظر بری طرح چمٹا ہوا ہو اور یہ نظریے کی تفہیم میں کسی باڑ کی طرح حایل ہو اور اس باڑ کو عبور کرنے میں زخمی ہونے کا احتمال ہو۔ لیکن راقم کا عقیدہ ہے کہ کسی علم تک رسائی میں زخم آنے کا حقیقی خطرہ موجود بھی ہو تو اسے مول لینا چاہیے۔ بہ ہر کیف اصل اور اہم تر سوال یہ ہے کہ خود نظریہ کیا ہے اور اس پر جو ڈسکورس قایم ہوا ہے، اُس کی نوعیت اور سمت کیا ہے؟ ہمارے یہاں ہر اُس نظریے کو شبہے کی نظر سے دیکھا جاتا ہے جو مغرب سے آیا ہو۔ اصلاً یہ عدم تحفظ کی صورتِ حال ہے جو بعض تاریخی وجوہ سے پیدا ہوئی ہے اور اُن تمام ممالک کے اکثر اذہان کی تقدیر بنی ہے جو مغرب کی نوآبادی رہے ہیں۔ مغرب کو غاصب اور استحصال پسند سمجھنا اور اُس سے نفرت کرنا بیش تر نوآبادتی اذہان کی سائیکی کا حصہ ہے اور اس میں وہ بڑی حد تک، تاریخی وجوہ سے حق بہ جانب ہیں۔ آزادی کے چھ دہوں بعد بھی یہ سائیکی بہ دستور موجود ہے اور اُصولِ تلازُمہ کے تحت مغرب سے وابستہ ہر فکر کو (اشیا کو کم) اُس کی غاصبانہ چالوں کا حصّہ خیال کیا جاتا ہے۔ یہ سائیکی مغرب میں پیدا ہونے والی ہر فکر کو ایک خالص انسانی فکر کے بجاے ''مغربی فکر'' قرار دیتی ہے اور اس کے نزدیک ساری ''مغربی فکر'' اسی طرح کی سازش ہے جس طرح کی سازش نوآبادیاتی عہد میں کی گئی۔ یہ سائیکی اس بات پر غور نہیں کرتی کہ ہرگز لازم نہیں کہ مغرب میں پیدا ہونے والی فکر اپنی نوعیت میں ''مغربی'' یعنی سازشی فکر ہو۔ اس صورتِ حال کا نتیجہ یہ ہے کہ نئے افکار و نظریات پر نہ تو آزادانہ ڈسکورس قایم ہو پاتا ہے، نہ نظریات پر ہم مغرب سے برابر کی سطح پر مکالمہ کر سکتے ہیں اور نہ ہی ہم خود نظریہ سازی کی طرف متوجہ ہیں۔ سو عالمی فکر میں ہماری کنٹری بیوشن تو کجا، شرکت بھی نہ ہونے کے برابر ہے۔ تاہم نئی اور عالمی فکر کی تضحیک میں ہم کسی سے پیچھے نہیں ہیں۔ کیا ہم اس طرح اپنی محرومی کی تلافی کرتے ہیں؟ لیکن کس بھونڈے انداز میں!!

جہاں تک ساختیات کے مردہ ہونے کا تعلق ہے، یہ محض مغالطہ ہے۔ اس مغالطے کا ایک سبب تو مغرب اور اُردو کے مزاجی فرق سے عدم آگہی ہے، اور دوسرا سبب بعض حقائق سے لاعلمی یا چشم پوشی ہے۔ مغرب میں فکری تبدیلیوں کی رفتار بے حد تیز ہے۔ نو بہ نو فکری تبدیلیوں کی قبولیت کے لیے جس آزادیِ فکر، روایت سے عدم وابستگی، تنوع اور ارتقاپسندی، نئے آفاق کی تسخیر کی لامختتم جست جو درکار ہوتی ہے، وہ مغرب نے نشاۃِ ثانیہ کے بعد بتدریج حاصل کر لی ہے۔ جب کہ اُردو والوں کے یہاں روایت سے وابستگی محدود دائرے میں آزاد فکری اور اپنے زمان و مکان پر قانع رہنے کا رویہ موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں کوئی ایسی فکر پورے طور پر رائج نہیں ہوتی جو روایت کی بنیادوں کو چیلنج کرتی ہو۔ ہر نئی اور اجنبی فکر کے سلسلے میں ہمارے یہاں جو تھوڑی بہت قبولیت وہ مطابقت پذیری کی سطح پر ہے۔ نئی فکر کو روایت کے بنیادی ''عقائد'' سے ہم آہنگ کر کے قبول کیا ہے، یعنی اوّلیت روایت کو دی ہے اور اس کے کلیدی مفروضات کی بقا کی ضمانت پر نئی فکر سے اعتنا کیا ہے۔ یہ طرزِ عمل درست ہے یا غلط اور اس کی تاریخی وجوہ کیا ہیں اور یہ وجوہ تاحال کیوں بالقوہ موجود ہیں، اِن سوالوں پر بحث کا یہ محل نہیں، مگر اس طرزِ عمل کا نتیجہ بہ ہر حال یہ ہوا ہے کہ ہمارا ثقافتی وجود مخمصے کے جال میں گرفتار ہے۔ نہ تو نئی فکر اپنے حقیقی علمیاتی سیاق و سباق کے ساتھ یہاں پنپ پاتی ہے اور نہ ہی روایت کے باطن سے اَز خود کوئی ایسا نظامِ خیال پوری قوت سے نمو پذیر ہوتا ہے جو نئی فکر کو بے دخل کر کے اپنی معقولیت باور کرا سکے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ ہم اپنا ڈسکورس تشکیل نہیں دے سکے؟ وہ ڈسکورس جو عالمی سطح پر ہماری شناخت کا ذریعہ ہو۔۔۔ چناں چہ ہمارے یہاں فکری تبدیلیوں کی نہ صرف رفتار سست ہے بل کہ نئی فکر کو قبول کرنے کا ہمارا مخصوص مقامی، ثقافتی میکانزم بھی ہے۔

ساختیات کے سلسلے میں بھی مغرب اور ہمارے ثقافتی مزاج کا یہی فرق ظاہر ہوا ہے۔ یعنی ہمارے یہاں اگر ساختیات اسّی کی دہائی میں زیرِ بحث آئی (جب مغرب میں پسِ ساختیات کے مباحث شروع ہو چکے تھے) تو اس کا سبب دونوں کے ثقافتی مزاجوں کا فرق ہے۔ اکثر لوگوں کو

معلوم نہیں کہ ساختیات پر اوّلین گفت گو محمد حسن عسکری نے محمد آرکون (فرانسیسی ماہرِ لسانیات اور مفکر) کے نام خط میں کی تھی، جو ۲۵/نومبر ۱۹۷۵ء کو لکھا گیا تھا۔ اور یہ وہی سال ہے، جب معروف ساختیاتی نقاد، جوناتھن کلر کی کتاب ''ساختیاتی شعریات'' کو امریکا کی ماڈرن لینگوئج ایسوسی ایشن نے سالانہ ایوارڈ دیا تھا۔ گویا تب ساختیات امریکہ اور مغربی یورپ میں حاوی ڈسکورس تھی۔ اور ۱۹۷۶ء میں محمد علی صدیقی نے ساختیات پر دو مقالات ''اوراق'' میں شایع کروائے تھے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ عسکری اور صدیقی دونوں صاحبان نے ساختیات کو ملتی جلتی ثقافتی وجوہ سے مسترد کیا تھا۔ اس ضمن میں یوں بھی تو سوچا جا سکتا ہے کہ ہر نیا نظریہ اپنے تعارف و ترویج کے لیے ایک Space چاہتا ہے۔ جب تک ثقافتی اور ادبی منظر نامے میں یہ Space نمودار نہیں ہوتی، وہ نظریہ موضوعِ بحث نہیں بن سکتا۔ کبھی یہ Space موجود اور رائج فکری مباحث کی تردید سے پیدا کی جاتی ہے اور کبھی رائج مباحث کے متوازی اَز خود اُبھر آتی ہے۔ ساٹھ اور ستّر کی دہائیوں میں ہمارے ادبی، تنقیدی منظر نامے میں نئے نظریے کی ابتدائی قبولیت کے لیے Space نہیں اُبھری تھی۔ لہٰذا ساختیات اگر دیر سے آئی ہے تو اس کی معقول ثقافتی، فکری اور علمی وجوہ موجود ہیں۔

ساختیات پر مردہ نظریے کی پھبتی کسنے والوں نے اس امر پر بھی غور نہیں کیا کہ تنقیدی نظریات کی قدر و معنویت کو اُن پر ہونے والے مباحث کی رفتار سے متعیّن نہیں کیا جا سکتا۔ اگر ساختیات کے بعد پسِ ساختیات کے مباحث آنے کا مطلب ساختیات کا ردّ ہو جانا ہے تو پھر افلاطون، ارسطو، سڈنی، کالرج، آرنلڈ، رچرڈز، ایلیٹ، نارتھ روپ فرائی، ابنِ رشیق، ابنِ خلدون، قدامہ بن جعفر، شبلی، حالی، سب ردّ ہو گئے کہ اُن کے نظریات پر گرما گرم مباحث کا جشن تو کب کا ختم ہو چکا۔ اصل یہ ہے کہ ہر نئے نظریے پر زور شور سے بحث کا مطلب، اُس نظریے کی پرکھ ہے۔ ہر نیا نظریہ ادب فہمی کے لیے کچھ نئے اصول فراہم کرنے کا مدعی ہوتا ہے۔ بحث مباحثے کے ذریعے اس دعوے کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ جب تجزیہ مکمل ہو جاتا ہے اور نئے تنقیدی نظریے کے بنیادی استدلال سے آگاہی حاصل ہو جاتی ہے اور اُس کی تجزیاتی حدود منکشف ہو جاتی ہیں اور اُس کے اطلاقی امکانات کا کھوج لگا لیا جاتا ہے تو اُس پر بحث ٹھنڈی پڑ جاتی یا ختم ہو جاتی ہے اور وہ نظریہ تنقیدی فکر کا حصہ بن جاتا ہے۔ مغرب میں ساختیات پر مباحث کے ٹھنڈا پڑنے کا باعث یہی اُصول ہے۔ واضح رہے کہ مغرب میں ساختیات کے مباحث یک سر ختم نہیں ہوئے۔ اوّل تو اِسے تنقیدی تھیوری کی جامعاتی تدریس کا باقاعدہ حصہ بنایا گیا ہے، اس لیے طالب علم اس کا برابر مطالعہ کر رہے ہیں۔ دوم، اعلیٰ دانش ورانہ سطح پر بھی ساختیات، پسِ ساختیات اور مابعد جدیدیت کے مباحث میں پس منظر کے طور پر زیرِ بحث ہے، یعنی جملہ پسِ ساختیاتی نظریات (جیسے ڈی کنسٹرکشن، نو تاریخیت، نو مارکسیت، نو تحلیلِ نفسی، تانیثی تنقید وغیرہم) پر مدلّل گفت گو ساختیات کی کامل تفہیم کے بغیر ممکن نہیں۔

ساختیات کی سرزنش اس بنا پر بھی کی گئی ہے کہ ساختیاتی تنقید کے عملی نمونے پیش نہیں کیے گئے۔ گویا جب دوسرے تیروں کے خطا ہونے کا احساس ہوا تو ایک نیا تیر اپنی مڑی تڑی کمان میں کس لیا۔ یہ اعتراض داغنے والوں نے دراصل ساختیاتی تنقید کو عملاً ناکام نظریہ ثابت کرنا چاہا ہے۔ مگر اُنھیں شاید معلوم نہیں کہ اُردو میں ساختیاتی مطالعات کیے گئے ہیں۔ وزیر آغا، گوپی چند نارنگ فہیم اعظمی اور چند دوسرے احباب نے ساختیاتی تنقیدی حربے کو عصمت، منٹو، میرا جی، فیض اور جوگندر پال وغیرہ کے متون پر آزمایا ہے۔ تاہم یہ درست ہے کہ جس قدر نظری مباحث ہوئے، اُس قدر عملی تنقید کے نمونے سامنے نہیں آئے۔ اس طرف توجہ کرنے کی بہ ہر حال ضرورت ہے، مگر اس کا احساس پیدا کرنے کے لیے بھی ساختیات کی نظری اور تجزیاتی حدود کو واضح کر کے اس مکتب کی اہمیت کو اُجاگر کرنا ضروری ہے۔

ساختیات کی نظری اور تجزیاتی حدود سے متعلق یہاں پوری تفصیل سے لکھنے کی گنجائش نہیں کہ یہ تفصیل راقم کے دیگر مقالات میں موجود ہے۔ تاہم یہاں ساختیات کے حوالے سے چند مزید مگر بنیادی باتوں پر روشنی ڈالنا مناسب ہوگا۔

ساختیات کسی ثقافتی مظہر کے کلی نظام (ساخت) کو دریافت کرنے کا ایک طریق (Method) ہے، جیسا کہ جدلیات ہے۔ جدلیات فلسفیانہ طریق ہے اور ساختیات سائنسی ہے۔ تاہم دونوں کا مقصد حقیقت کی کلیت تک پہنچنا ہے۔ جدلیات کبھی (افلاطون کے یہاں) سوال و جواب کے ذریعے صداقت کے مطلق تصور تک رسائی پانے کا راستہ دکھاتی ہے، کبھی (ہیگل کے یہاں) کسی نظریے/تھیس کے اندر سے اُس کی ضد/اینٹی تھیس کو اُبھرتے ہوئے دیکھتی اور پھر دونوں کے امتزاج/سین تھیس کا نظارہ کرتی ہے اور کبھی (مارکس کے یہاں) پوری تاریخ کو

طبقات کی کشمکش اور تضاد سے عبارت دیکھتی ہے۔ اور تینوں صورتوں میں جدلیات تردید و تضاد کی کارفرمائی دریافت کرتی ہے۔ جدلیاتی طریق کو صداقتِ مطلقہ اور انسان کی فکر اور مادّی تاریخ کے منطقی تجزیے میں برتا گیا اور کلیت کو دریافت کرنے میں اس سے مدد لی گئی ہے۔ ساختیات بھی اپنے مطالعاتی معروض کی کلیت کو دریافت کرتی ہے۔ ساختیات کا مطالعاتی معروض کوئی ثقافتی مظہر یا سسٹم ہوتا ہے جب کہ جدلیات بالعموم فلسفیانہ معروض کو منتخب کرتی ہے۔ ساختیات اور جدلیات کلیت کی دریافت کے لیے اضدادی جوڑوں (Binary Opposites) کو کام میں لاتی ہیں؛ جدلیات تھیسس اور اینٹی تھیسس کو اور ساختیات کوڈز اور نشانات کے افتراق کو۔ تاہم دونوں کے اضدادی جوڑوں میں بعض لطیف مشابہتیں اور فرق بھی ہیں۔ مثلاً ہر تھیسس/ نظریے کے اندر اُس کی ضد/ اینٹی تھیسس موجود ہے۔ جب کوئی نیا نظریہ متعارف ہوتا ہے اور اُس پر بحث و گفت گو ہوتی ہے تو اُس کی خامیاں بھی اُجاگر ہوتی ہیں جنھیں دُور کرنے کی خاطر ایک نیا نظریہ پہلے نظریے کی ضد کے طور پر وضع کیا جاتا ہے۔ اسی طرح ساختیات میں ہر نشان اُس فرق (یا ضد) سے پہچانا جاتا ہے، جو اس نے دوسرے نشانات سے قایم کر رکھا ہے، یعنی ساختیات میں کسی نشان کے مفہوم تک رسائی، فرق کو ملحوظ رکھے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔ ہر معنی فرق سے پیدا ہوتا ہے، اسی لیے ساختیات کے بانی، فردی ناں سیوسیئر نے کہا تھا کہ زبان میں سوائے افتراقات (Differences) کے کچھ نہیں۔ اور جس طرح جدلیات میں تھیسس اور اینٹی تھیسس امتزاج پر منتج ہوئے ہیں، اُسی طرح ہر نشان کے معنی افتراق سے پیدا تو ہوتے ہیں تاہم معانی کا نظام اُس وقت قایم ہوتا ہے جب افتراق کے علاوہ ارتباط (Combination) بھی وجود میں آتا ہے۔ جدلیات کا امتزاج، ساختیات میں ارتباط ہے۔ اس ضمن میں دونوں طریق ہاے مطالعہ میں بظاہر یہ فرق نظر آتا ہے کہ جدلیاتی تھیسس اور اینٹی تھیسس باہم ضم ہو جاتے ہیں، ضد اور فرق یک سر ختم ہو جاتے ہیں تاوقتیکہ نئے تھیسس یعنی سین تھیسس کے اندر نیا اینٹی تھیسس کروٹ نہیں لیتا۔ لیکن غور کریں تو یہ فرق ظاہری ہے۔ ساختیات یہ تو تسلیم کرتی ہے کہ معنی فرق سے پیدا ہوتا ہے مگر یہ کسی ثقافتی نظام کی جس کلیت کا تصور رکھتی ہے، وہ اپنے اجزا کے مجموعے سے زائد ہوتا ہے۔ گویا کلیت، نظام یا ساخت کی سطح پر افتراقات غائب یا غیر اہم ہو جاتے ہیں۔

جدلیات اور ساختیات کی مماثلتوں اور افتراقات کو اُجاگر کرنے کا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ تحقیق اور مطالعے کا ہر طریق اپنے حدود اور امتیازات بھی رکھتا ہے اور دُوسرے طریقوں سے بعض مشابہتیں بھی۔ یہ مشابہتیں اتفاقی بھی ہوتی ہیں اور انسانی فکر کی مشترک ساخت کی بدولت بھی! بہر کیف کسی فلسفیانہ یا سائنسی طریق کے مرکزی استدلال اور حدود و امتیازات کا علم اُس کے علمی اطلاق سے قبل ضروری ہوتا ہے۔

ساختیات کا بانی سِوس ماہر لسانیات فردی ناں سوسیئر (۱۸۵۷ء۔۱۹۱۳ء) ہے۔ مگر ساختیات یعنی (Structuralism) کی اصطلاح رُوسی + امریکی ماہرِ لسانیات اور نقاد، رومن جیکب سن (۱۸۹۶ء۔۱۹۸۳ء) نے ۱۹۲۹ء میں سوسیئر کے طریقِ مطالعہ کے لیے استعمال کی۔ جیکب سن نے سوسیئر کے یک زمانی لسانی طریق ہی کو زباں کے مطالعے میں برتا اور واضح کیا کہ ہمیں سائنسی طرزِ فکر کو اُس کی موجودہ متنوع صورتوں کے ساتھ برتنا ہے تو اس کے لیے Structuralism سے بہتر کوئی لفظ موجود نہیں۔ اس امر کی وضاحت میں اُس نے لکھا ہے:

> Any set of phenomena examined by contemporary science is treated not as a mechanical agglomeration but structured whole, and, the basic task is to reveal the inner laws of this system, (Romantic Panslovism, 711)

یعنی ساختیات کسی سسٹم کو اجزا کا میکانکی مجموعہ نہیں سمجھتی، اُسے ایک ''ساختیاتی کُل'' قرار دیتی ہے (جو اپنے اجزا کے مجموعے سے زائد ہوتا ہے) اور ساختیات کا کام ثقافتی سسٹم کے اُن داخلی قوانین کو منکشف کرنا ہے جن کی کارفرمائی سے سسٹم معنی خیزی کے اعمال کو انجام دینے کے قابل ہوتا ہے۔ جیکب سن نے ساختیات کو سائنس کہا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ سوسیئر نے اپنی کتاب Course in General Linguistics میں (جو ۱۹۱۱ء- ۱۹۰۷ء کے عرصے میں جینوا یونیورسٹی میں دیے گئے اُس کے خطبات کا مجموعہ ہے اور جسے اُس کے شاگردوں کے نوٹس کی مدد سے مرتّب کیا گیا اور جو اُس کی وفات کے تین سال بعد چھپی اور جس کا انگریزی ترجمہ ۱۹۵۹ء میں ہوا) اپنے لسانی مطالعے کو سائنسی قرار دیا تھا۔ اُس نے سائنس کا لفظ، اپنے طریقِ

مطالعہ کو اُنیسویں صدی کی لسانیات سے ممیّز کرنے کے لیے اختیار کیا تھا۔ اُنیسویں صدی میں زبان کا مطالعہ تاریخی اور ارتقائی حوالے سے کیا جاتا تھا۔ زبان جن تغیّرات سے گزر کر جس ارتقا کو پہنچی، اُس کا علم حاصل کیا جاتا تھا۔ مگر کوئی زبان ایک مکمل ابلاغی نظام کے طور پر لمحۂ موجود میں کیوں کر کام کرتی ہے، اس کا جواب تاریخی لسانیات کے پاس بالکل نہیں تھا۔ چناں چہ سوسیئر نے زبان کے ارتقائی مطالعے کی جگہ (جسے اُسے نے Diachronic کا نام دیا)، زبان کے یک زمانی (Synchronic) مطالعے کا نظریہ پیش کیا، جو زبان کے کلی نظام کی وضاحت کر سکتا ہے۔ سوسیئر یک زمانی مطالعے کو سائنسی کہتا ہے (گویا ارتقائی مطالعے کو غیر سائنسی کہنا چاہیے)۔ تاریخی لسانیات کو ردّ کرنے کے ضمن میں اُس کی اہم ترین دلیل یہ ہے:

> The first thing which strikes one on studying linguistic facts is that the language user is unaware of their succession in time: he is dealing with a state. Hence the linguist who wishes to understand this state must rule out of consideration every thing which brought that state about, and pay no attention to diachrony. Only by suppressing the past can he enter into the state of mind of the language user. (Course, p. 81)

گویا لسانی عمل ایک ذہنی حالت ہے، جس میں رُونما شدہ لسانی تاریخی تبدیلیوں کا شعور موجود نہیں ہوتا، اُلٹا یہ شعور لسانی عمل کو متاثر کرتا ہے۔ سادہ لفظوں میں آپ دوسروں سے بات چیت کرتے ہوئے اگر ہر لفظ یا بعض الفاظ کے املا، تلفظ اور ان کے معانی میں ہونے والی تبدیلیوں کو بھی ذہن میں لاتے جائیں تو آپ اپنا مدعا واضح نہیں کر سکیں گے۔ ذرا سوچیے: آپ اپنی بڑی بہن سے باجی کہہ کر مخاطب ہیں اور عین اسی لمحے آپ کے ذہن میں آنے لگے کہ یہ تو ترکی زبان کا لفظ ہے اور انیسویں صدی میں دہلی کی جوان مائیں اسے اپنی بڑی بیٹی کے لیے استعمال کرتی تھیں تو آپ نے جو بات اپنی ''باجی'' سے کہنی تھی وہ اس لفظ کے تاریخی علم کے دھاگوں میں ہی الجھ کر رہ جائے گی۔ لہٰذا اگر ماہرِ لسانیات، زبان کے زندہ، مکمل ابلاغی نظام کا مطالعہ کرنا چاہتا ہے (جو زبان بولنے والے کے یہاں منکشف ہوتا ہے)، تو اُسے زبان کی ''تاریخیّت'' کو دبانا چاہیے۔ یک زمانیت کے اس تصور نے ساختیات اور لسانیات پر گہرے اثرات مرتّب کیے۔ جب سوسیئر کے لسانی ماڈل کو ثقافتی مطالعات میں برتا گیا تو ثقافتی نظام کے گرد یک زمانیت کا حصار کھینچا گیا۔ اس نظام کی تاریخ کے بجائے اِس کی کارکردگی کا تجزیہ کیا گیا اور یہ سمجھا گیا کہ کسی ثقافتی نظام کو برتنے والے، اُس کی تاریخی صورتِ حال کا علم نہیں رکھتے اور نہ اس کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔

یک زمانیت کے علاوہ سوسیئر کے لسانی ماڈل کے تین اہم مفروضات ہیں جنھیں ساختیات میں راہ نما اُصولوں کا درجہ دیا گیا ہے:

ا۔ زبان ایک نظام ہے، جو لسانی عناصر کی حاصل جمع سے زائد ہے۔

۲۔ لسانی اجزا (نشانات) ''ارتباطی'' (Relational) وصف رکھتے ہیں کہ ہر جز کو دُوسرے اَجزا کے ساتھ رشتے کے حوالے سے بامعنی خیال کیا جاتا ہے۔

۳۔ لسانی نشانات من مانے (Arbitrary) اور ثقافتی ہوتے ہیں، اس لیے ان کی ماہیت کے بجائے ان کے مقصد اور تفاعل کو زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔

ان تینوں کو یک جا کریں تو ساختیات کا مفہوم کچھ یوں بنتا ہے:

> ہر ثقافتی مظہر ایک ساخت یا تشکیل ہے۔ یہ ساخت اُن اجزا اور عناصر سے مل کر بنتی ہے جنھیں نشانات، کوڈز اور کنونشنز کہنا چاہیے، مگر ساخت اپنے اجزا کا حسابی مجموعہ نہیں ہوتی۔ ساخت کے اجزا سطح پر مگر خود ساخت تہ نشیں ہوتی ہے، جس طرح تکلم یا پارول سطح پر ہوتا ہے مگر لانگ یا گرامر (گو گرامر اور لانگ میں کچھ فرق بھی ہے) مخفی ہوتی ہے (اس ضمن میں سوسیئر نے شطرنج کے کھیل کی مثال دی ہے، جس کے قوانین دکھائی نہیں دیتے مگر تمام چالیں اُن کے مطابق چلی جاتی ہیں)۔ ثقافتی تشکیل کے اجزا (اور کوڈز) انفرادی وجود تو رکھتے ہیں مگر اُن کی قیمت اور معنویت کا تعیّن اُن کا انفرادی وجود نہیں کرتا۔ معنویت کا تعیّن اُس رشتے سے ہوتا ہے جو اجزا کے مابین ہے اور یہ رشتہ فرق کا بھی ہے اور مماثلت کا

> بھی۔ تمام نشانات اور کوڈز ثقافت کی تشکیل ہیں۔ نشانات جن اشیا کی نمایندگی کرتے ہیں، اُن سے نشانات کا رشتہ منطقی ہے نہ فطری؛ اِس کا صاف مطلب ہے کہ زبان یا کوڈز کا کوئی دُوسرا نظام خارجی دُنیا کی مادّی حقیقت کو نہیں، ایک ''ساختیائی گئی'' حقیقت (Structured Reality) کو پیش کرتا ہے اور ہم زبان کے ذریعے دُنیا کا نہیں، لسانی ساخت میں لکھی گئی دُنیا کا علم حاصل کرتے ہیں۔ زبان اور دُنیا کے بیچ ایک پورا ثقافتی سسٹم اور Institutionalized Strategies حائل ہوتی ہیں۔

یہ ایک غیر معمولی ''دریافت'' تھی جس نے زبان اور دُنیا اور زبان کے رشتے اور حقیقت سے متعلق تصورات کو بدل کر رکھ دیا۔ شاید اسی وجہ سے سوسیر کے نظریات کو اس کے مغربی مترجمین نے 'کوپرنکن' کہا گیا ہے۔ جس طرح کوپرنیکس نے زمین کے مرکزِ کائنات ہونے کے صدیوں پرانے عقیدے کو غلط ثابت کر کے ایک انقلاب برپا کیا، اسی طرح سوسیر نے زبان کو ثقافتی تشکیل قرار دے کر اس صدیوں پرانے تصور کی تنسیخ کی جس کے مطابق زبان کو یا تو آسمانی چیز خیال کیا جاتا تھا یا اسے دنیا کی حقیقت کو پیش کرنے کے لیے ایک شفاف میڈیم سمجھا جاتا تھا۔ یہاں سوسیر کے مترجمین اور شارحین نے لاعلمی یا علمی خیانت کا ثبوت بھی دیا ہے۔ مذکورہ دریافت کا سہرا کلی طور پر سوسیر کے سر نہیں باندھا جا سکتا۔ سوسیر سے مدتوں پہلے سنسکرت میں یہ غیر معمولی دریافت پیش کی جا چکی تھی۔ گوپی چند نارنگ نے گوتم رشی کے حوالے سے لکھا ہے کہ ''شبد اور ارتھ میں کوئی براہِ راست رشتہ نہیں ہے۔ اگر ہم شبد اگنی کہ کر جلانے والی چیز... مراد لیتے ہیں تو ایسا اس لیے نہیں ہے کہ شبد اگنی میں جلانے کے خواص موجود ہیں، بلکہ ایسا صرف اس لیے ہے کہ کہ روایت اور چلن سے ... یہ معنی طے پا گئے ہیں... اگر شبد اور ارتھ کا رشتہ فطری ہوتا تو شبد اور ارتھ ساتھ ساتھ موجود ہوتے...(نیز) ہر جگہ ایک شبد کا وہی ارتھ ہوتا، نیز ہر زبان میں اشیا کے ایک جیسے نام ہوتے۔'' (ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ ص۴۔۳۴۳) ظاہر ہے یہ بالکل وہی نظریہ ہے جو سوسیر نے پیش کیا۔ قوی امکان ہے کہ سوسیر نے سنسکرت ہی سے یہ نظریہ اخذ کیا، اس لیے کہ وہ جینوا یونیورسٹی میں سنسکرت اور تقابلی گرامر پڑھاتا رہا تھا۔ اگر سوسیر یہ کتاب خود لکھتا تو عین ممکن ہے وہ اپنے نظریات کے اصل ماخذ کا اعتراف کرتا۔ بایں ہمہ یہ اعتراف ضروری ہے کہ مغرب میں ساختیات کی ساری تحریک سنسکرت کے لسانی نظریات کے بجائے سوسیر کے پیش کردہ نظریات پر استوار ہے۔ آخر کیا وجہ ہے کہ اہلِ مشرق ان نظریات سے کوئی انقلابی تھیوری وضع کرنے کی طرف دھیان نہیں دے سکے؟ اسے المیہ ہی کہنا چاہیے کہ سوسیر کے ساختیاتی نظریات کے بعد ہی سنسکرت کے لسانی نظریات پر توجہ ہوئی ہے اور وہ بھی محض تقابل کی غرض سے یا ماخذ کی نشان دہی کی خاطر! دوسری طرف یہ بھی صداقت ہے کہ سنسکرت کے لسانی نظریات ، ساختیات کی موجودہ ترقی کے مقابلے میں ابتدائی نوعیت کے لگتے ہیں۔ مشرقی ذہن سے سب سے بڑی خطا یہ ہوئی ہے کہ اس نے اپنے علمی ورثے سے لاتعلقی اختیار کی اور نتیجتاً اس کی ترقی کی طرف بھی کوئی توجہ نہیں دی۔ ہمارے بہت سے احباب مشرق کے جس علم بیان، معانی، بدیع اور لسانی تصورات کا ذکر تفاخر سے کرتے ہیں، وہ اپنے زمانوں کے ادبی سوالوں کا جواب تھے اور ان زمانوں کے ادبی مطالبات کو پورا کرتے تھے ،مگر اب اور طرح کے سوالات اور دیگر قسم کے مطالبات ہیں، جن کے لیے نئے نظریات درکار ہیں۔ یہ ایک تفصیلی بحث ہے کہ نئے سوالات اور مطالبات کیا ہیں اور ان کے لیے کس قسم کے نظریات درکار ہیں، آیا یہ نظریات قدیم مشرقی ادبی تصورات کی بنیاد پر استوار ہونے چاہییں یا ان سے انحراف کر کے وجود میں لائے جانے چاہییں مگر ظاہر ہے اس بحث کی یہاں گنجایش نہیں۔ تاہم یہ کہے بنا چارہ نہیں کہ اب ہم اہل مشرق اپنا کوئی بھی ڈسکورس قایم کریں ، وہ مغربی فکر کو ملحوظ رکھے بغیر ممکن نہیں۔ یہ اسے ڈی کنسٹرکٹ کرنے کی صورت میں بھی ہو سکتا ہے اور اس فکر کے خالص انسانی (نہ مشرقی نہ مغربی) عناصر سے استفادے اور اسے آگے بڑھانے کی شکل یا موقع محل کی مناسبت سے دونوں طرح ہو سکتا ہے!

بہ ہر کیف مغرب میں ساختیات، لسانیات تک محدود نہیں رہی، اسے بشریات، ادب، فلسفے، نفسیات، فلم، اشتہار وغیرہ کے مطالعے میں برتا گیا۔ ان سب کو ''زبان'' متصور کیا گیا، یعنی ایک ایسا نظام جو معنی خیزی (Signification) کا علم بردار ہے اور پھر ان کی ساختوں تک رسائی کی کوشش کی گئی ہے۔

ساختیات پر ابتدائی کام رومن جیکب سن نے کیا اور وہ روس، چیکوسلواکیہ اور امریکا میں رہا۔ روس میں تھا تو ماسکو لنگواسٹک سرکل کے ممبر کے طور پر روسی ہیئت پسندی کے تعقلات کی تشکیل میں شریک رہا۔ جلاوطنی کے دور میں اُس نے پراگ لنگواسٹک سرکل کو منظّم کیا۔ اُس کے

فکری مساعی سے پراگ کا ساختیاتی سکول وجود میں آیا۔ ۱۹۴۰ء میں جب وہ امریکا آیا تو اُس نے لیوی سٹراس کو ساختیاتی لسانیات سے متعارف کروایا۔ اور عجیب بات یہ کہ امریکا اور مغربی یورپ میں ساختیات کی تحریک کا محرک پراگ سکول نہیں، فرانس بنا جہاں لیوی سٹراس کے ساختیاتی بشریاتی مطالعات کے وجہ سے ساختیات (۱۹۶۰ء کی دہائی) میں فروغ پذیر ہوئی۔

رومن جیکب سن چوں کہ روسی ہیئت پسندی سے بھی وابستہ رہا اور ساختیات سے بھی، اس لیے اُس کے تنقیدی تصورات ان دونوں مکاتب کے درمیان پُل کا کام دیتے ہیں۔ روسی ہیئت پسندی، ساختیات ہی کی طرح ”متن اساس“ ہے (نئی امریکی تنقید بھی ان دونوں کے مانند متن اساس ہے) جس نے ادب کو (تاریخی، ثقافتی وابستگیوں سے) ایک الگ تھلگ مظہر فرض کیا اور ادب کی سائنس یعنی ”ادبیت“ (Literaryness) کو دریافت کرنے کی کوشش کی۔ جیکب سن نے جب ساختیات کی طرف توجہ کی تو ادب کی گرامر یا شعریات مرتّب کرنے کی سعی کی۔ ”ادبیت“ اور ”شعریات“ میں بس اتنا فرق ہے کہ اوّل الذکر Isolated اور ثانی الذکر کلچرل ہے۔ ”ادبیت“ کو زبان کے اندر جب کہ شعریات کو ثقافت میں تلاش کیا جاتا ہے یا کم از کم اس کی توجیہہ ثقافتی محاورے میں کی جاتی ہے۔ (بنا بریں ساختیات کے بسیط مطالعے کے لیے ہیئت پسندی کا مطالعہ ناگزیر ہے۔) جیکب سن کے ہیئت پسندانہ نظریات کا اثر ساختیاتی شعریات پر پڑتا ہے۔ چناں چہ اُس نے شعریات کا جو تصور دیا، اس پر ”ادبیت“ کا اثر صاف محسوس ہوتا ہے۔ وہ شعریات کو زبان کے اندر تلاش کرتا ہے۔ اُس نے بنیادی لسانی عمل کے تجزیے سے زبان کے چھ (٦) عوامل کا انکشاف کیا اور یہ مؤقف پیش کیا کہ جب کوئی ایک عامل حاوی ہوتا ہے تو زبان کا کردار اور وظیفہ بدل جاتا ہے۔ چھ عوامل میں سے ایک عامل، کلام یا Message ہے۔ جب یہ حاوی ہو تو زبان شاعرانہ تفاعل انجام دیتی ہے۔ لہٰذا شعریات (جسے وہ Poeticity کہتا ہے) زبان کے ”شاعرانہ وظیفے“ کی مرہون ہے۔ اور شاعرانہ وظیفے کی شناخت یہ ہے:

> … the word is felt as a word and not as a mere representation of the object being named or an outburst of emotions, when words and their composition, their meaning, their external and internal form acquire a weight and value of their own instead of referring to reality. (What is Poetry, p. 378)

یوں جیکب سن شعریات (یا ادب کے اختصاص) کو زبان کا مخصوص عمل قرار دیتا ہے کہ جب لفظ اپنی موجودگی کو محسوس کراتا ہے، وہ کسی دُوسری حقیقت کی عکاسی کر کے خود اوٹ میں نہیں ہو جاتا۔ جیکب سن نے واضح کہا ہے کہ لفظ میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ ذریعہ بھی بن سکتا ہے اور مقصد بھی۔ وہ کسی حقیقت کو منعکس بھی کر سکتا ہے اور خود ایک حقیقت بھی بن سکتا ہے۔ راستہ بھی ہو سکتا ہے اور منزل بھی! لفظ جب خود حقیقت بنتا ہے یا منزل تو وہ تخلیقی حیثیت اختیار کر جاتا یا ادب کے مرتبے کو پہنچ جاتا ہے۔ لہٰذا ادب کے بنیادی عمل کو لفظ کی اس صلاحیت میں تلاش کرنا چاہیے۔ یہاں ایک غلط فہمی بھی ہو سکتی ہے کہ لفظ جب بطورِ لفظ اپنی موجودگی/حقیقت کو محسوس کراتا ہے تو وہ معنی سے تہی ہو جاتا ہے۔ اس غلط فہمی کے پیدا ہونے کا سبب یہ ہے کہ لفظ کی اپنی حقیقت کی وضاحت، خارجی حقیقت کے مقابلے میں کی گئی ہے۔ معنی یا سگنی فائڈ تو لفظ کا ناگزیر حصہ ہے۔ جیکب سن کا زور اس بات پر ہے کہ شعریاتی عمل میں لفظ کا جسمی وجود یعنی سگنی فائر حاوی ہو جاتا ہے اور سگنی فائڈ اُس کے تابع ہو جاتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں جب لفظ ذریعہ ہے تو سگنی فائڈ حاوی ہے اور جب مقصد ہے تو سگنی فائر غالب ہے۔ لفظ کے اس عمل کو شاعرانہ تمثالوں میں بطورِ خاص دیکھا جا سکتا ہے کہ ہر تمثال (جیسے برف گرتی ہے ساز بجتے ہیں) اوّلاً اپنا حِسّی ادراک کرتی ہے اور معانی یا خیالات اِس حِسّی ادراک ہی سے جنم لیتے ہیں۔

جیکب سن کا شعریات کا تین چوتھائی نظریہ ہیئت پسندی سے متعلق ہے اور ایک چوتھائی ساختیاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک تو اس کے نظریے میں شاعری کی ساخت کی وضاحت ہوتی ہے فکشن کی نہیں، (حالاں کہ بعدازاں ساختیات نے فکشن پر ہی زیادہ توجہ کی) اس لیے کہ فکشن میں لفظ کا کردار مختلف ہوتا ہے، فکشن میں لفظ Narrative Paradigm کے تابع ہوتا ہے ۔ دوسرا جیکب سن شاعری کی ساخت یا شعریات کی وضاحت بھی ثقافتی رسومیات کے تحت کرنے کے بجائے لسانی عوامل کی روشنی میں کرتا ہے۔ تاہم اس کا شعریات کا تصور اس حد تک ضرور ساختیاتی ہے کہ اس میں لفظ کو خارجی حقیقت کی عکاس قرار دینے کے بجائے، اِسے خود ایک

حقیقت گردانا گیا ہے۔

ساختیات کا باقاعدہ آغاز لیوی سٹراس (۱۹۰۸ء۔) سے ہوا۔ اُس نے سوسیئر کے لسانی ماڈل کا اطلاق اساطیر پر کیا۔ اساطیر کا تجزیہ اُسی طور کیا، جس طور لسانی ماہر کسی جملے کا کرتا ہے، اسے اجزا میں بانٹتا اور ان کے باہمی رشتوں کا مطالعہ کرتا ہے۔ لیوی سٹراس نے چوں کہ اپنے مطالعے کی بنیاد ساختیاتی لسانیات پر رکھی، اس لیے وہ امریکی، انڈین ''اساطیر کے جملے'' کو محض اجزا میں تقسیم کر کے اُن کے باہمی رشتوں ہی کا مطالعہ نہیں کرتا، وہ اُس Process کو بھی گرفت میں لیتا ہے جس کی وجہ سے اساطیر وجود میں آتی ہیں۔ یعنی وہ اساطیر کی گرامر، لانگ، ساخت یا شعریات کو بھی دریافت کرتا ہے۔ اُس نے اپنے مطالعے سے ثابت کیا کہ ہر اسطور کے معانی، دوسری اساطیر کی وجہ سے قایم ہوتے ہیں، بالکل جیسے لسانی نشان کے معنی دوسرے نشانات سے فرق کی بنا پر متعیّن ہوتے ہیں۔ مگر جس طرح تمام نشانات کے عقب میں ایک جامع تجریدی نظام ہوتا ہے، اُسی طرح تمام اساطیر کے پیچھے ایک مرکزی اسطوری نظام کارفرما ہے۔ لیوی سٹراس کے کام کی ایک اہمیت یہ ہے کہ اُس نے ساختیات کا رشتہ ثقافت سے جوڑ دیا۔ پہلے یہ رشتہ ساختیات میں ایک تصور تھا، لیوی سٹراس نے اِسے عملی شکل دی۔ دُوسری اہمیت یہ ہے کہ ساختیات کی اطلاقی اہلیت کا احساس اُبھرا کہ لیوی سٹراس کے مطالعات نے ساختیات کو دوسرے شعبوں میں بروے کار لانے کی تحریک پیدا کی۔ فرانس اور امریکا پر لیوی سٹراس کے اثرات بالخصوص پڑے۔

رولاں بارت (۱۹۱۵ء۔۱۹۸۰ء) پہلا اہم ساختیاتی نقاد ہے۔ اُس نے ساختیات اور نشانیات (Semoitics) کے نظری اور فلسفیانہ مباحث بھی اُٹھائے اور ساختیاتی طریق مطالعہ کا اطلاق ادب پر بھی کیا۔ بارت کا تنقیدی کام خاصا پھیلا ہوا ہے۔ اُس کے مصنّف، متن اور قرأت سے متعلق نظریات کا ذکر عام طور پر ہوا ہے اور ان نظریات میں وہ کئی مقامات پر ساختیات سے انحراف کرتا ہے اور الگ فکری روش بھی اختیار کرتا ہے۔ اُس کی فکر کے ڈانڈے پسِ ساختیات سے بھی جا ملتے ہیں اور مارکسیت سے بھی۔ بایں ہمہ اُس نے پہلی بار ادبی متون کے ساختیاتی مطالعات پیش کیے اور تنقیدی عمل میں ساختیاتی حربے کی افادیت کو باور کرایا۔ اُس نے ادبی متن کا مطالعہ ایک Sign-System کے طور پر کیا (جو دراصل ایک مکمل نظام ہے اور جس کے اپنے قوانین اور کوڈز ہیں)۔ اور یوں اُس نے ادب کی شعریات تک پہنچنے کی کوشش کی۔ اُس نے کتاب S / Z (۱۹۷۰ء) میں بالزاک کی کہانی Sarrsine کا (جو دراصل Novella ہے) ساختیاتی مطالعہ پیش کیا اور یہ دکھایا کہ کس طرح پوری کہانی پانچ کوڈز کے باہمی تفاعل سے وجود میں آ کر معنی حاصل کرتی ہے۔ اُس نے ان کوڈز کو Proairetic, Symbolic, Semantic, Hermeneutic اور Cultural کا نام دیا۔ جان سٹورک نے وضاحت کی ہے کہ ہر کوڈ، کہانی میں اپنا ایک مختلف کردار رکھتا ہے، مگر اُس کی توجہ اِس طرف نہیں گئی کہ ہر کوڈ، دراصل کسی جملے کے ایک لفظ یا نشان کی طرح ہے، جو دوسرے نشان سے جدا بھی ہے اور مربوط بھی۔ یعنی کہانی کا ہر کوڈ انفرادی ذمے داری بھی نبھاتا ہے اور کہانی کے کُلی عمل میں، اجتماعی ذمے داری بھی ادا کرتا ہے......کوڈز، دیگر کوڈز سے اشتراک کر کے، اسی صورت میں شعریات کو وجود میں لا سکتے ہیں۔ یوں بارت نے باور کرایا کہ ادبی متن کو کچھ کوڈز اور ضابطے Regulate کرتے ہیں اور ساختیاتی نقاد کا کام ان ضابطوں کو دریافت کرنا ہے۔

ساختیاتی تنقید کو آگے بڑھانے والوں میں اے جے گریماس، ژرار ژینٹ، تودوروف، جولیا کرسٹیوا، مائیکل ریفاٹری، امبرٹو ایکو اور جوناتھن کلر کے اَسما اہم ہیں۔ اہم ساختیاتی تحریروں کے مطالعے سے ساختیاتی تنقید کے اہم خصائص کی فہرست یہ بنتی ہے:

۱۔ ساختیات متن اساس ہے۔

یعنی یہ مصنّف اور تناظر کے بجائے فقط متن کا مطالعہ کرتی ہے۔ جملہ متن اساس تنقیدی نظریات کا بنیادی داعیہ یہ ہے کہ کوئی تحریر اس لیے ادب پارہ نہیں بنتی کہ اُسے کسی خاص شخص نے لکھا ہے یا وہ کسی مخصوص زمانے میں لکھی گئی ہے۔ تحریر کچھ ضوابط اور رُسومیات کی پابندی کی وجہ سے ادب پارہ بنتی ہے لہٰذا اہمیت انھیں ملنا چاہیے۔ چوں کہ ادب لسانی مظہر ہے اس لیے تمام متن اساس نظریے کسی نہ کسی شکل میں ادب کے ''لسانی تجزیے'' کی کوشش کرتے ہیں۔ مثلاً نئی تنقید فن پارے میں کارفرما ابہام، رمز، قولِ محال اور Tension (جس کا ترجمہ اکثر نے ''تناؤ'' کیا ہے جو غلط ہے، اس لیے کہ ایلن ٹیٹ نے یہ لفظ extension اور intension کے سابقے ہٹا کر وضع کیا تھا اور اس سے مراد لغوی اور استعاراتی معانی کی بہ یک وقت موجودگی لیا تھا۔) کا مطالعہ کرتی ہے، جو دراصل لسانی عوامل ہیں۔ اور روسی ہیئت پسندی جس ''ادبیت'' کی دریافت کو اپنا

منتہائے نظر بناتی ہے، اُس کا اہم اُصول ’’اجنبیانا‘‘ (Defamiliarization) ہے اور یہ بھی ’’لسانی عمل‘‘ ہے۔ اور ساختیات جس شعریات کی جستجو کرتی ہے، وہ لسانی اور ثقافتی عوامل سے عبارت ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ کسی بھی متن اساس تنقیدی نظریے کا ’’لسانی تجزیہ‘‘ محض اُسلوب کی تشریح نہیں، یہ اُن اُصولوں کا تجزیہ ہے، جن کی وجہ سے ادب ایک لسانی مظہر کے طور پر قایم ہوتا ہے۔ چوں کہ مذکورہ بالا تینوں نظریات مختلف فکری اور علمیاتی پس منظر سے آئے ہیں، اس لیے یہ ’’اُصولوں‘‘ کا تصور اور فلسفہ مختلف رکھتے ہیں۔

۲۔ ساختیاتی تنقید معانی کی تشریح کے بجائے معانی پیدا کرنے والے نظام کو دریافت کرتی ہے۔

چوں کہ یہ مکتب ساختیاتی لسانیات سے مستعار ہے اور ساختیاتی لسانی ماہر جملے کے معانی بتانے کی بجائے، جملے کی ساخت کا تجزیہ کرتا ہے، اس لیے ساختیاتی نقاد بھی متن کے معانی واضح کرنا اپنی ذمے داری نہیں سمجھتا اور متن کی ساخت کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ساختیاتی نقاد، معانی سے آگاہ نہیں ہوتا یا معانی کا تعیّن نہیں کرتا یا نہیں کر پاتا۔ اگر وہ معانی کو گرفت میں نہ لے یا نہ لے سکے تو وہ یہ طے کیسے کرے گا کہ معانی کی کون سی ساخت متن میں مضمر ہے! اصل یہ ہے کہ وہ متن کی شرح نہیں کرتا، وہ اُس پراسس تک پہنچتا ہے جو ادبی متن کی تشکیل کر رہا ہے اور جس کی وجہ سے متن میں معانی جگ مگا رہے ہیں، یعنی ’’کیا‘‘ کے بجائے ’’کیسے‘‘ کی وضاحت کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ ایک نیا طرزِ نقد ہے جو اُن نقادوں کے لیے پریشان کن ہے جو تنقید کو وضاحت اور تشریح تک محدود سمجھتے ہیں۔ اپنی اس خصوصیت کی وجہ سے ساختیاتی تنقید اپنی عمل آرائی کے لیے ایک ایسے سائنسی، تجزیاتی ذہن کا مطالبہ کرتی ہے، جو ظاہری تنوع کے عقب میں موجود اس وحدت کو گرفت میں لے سکے، جس کی وجہ سے تنوع ممکن ہوتا ہے۔ سرسری طور پر دیکھنے سے یہاں ساختیات وحدت الوجود کے مماثل ضرور محسوس ہوتی ہے کہ یہ صوفیانہ مسلک بھی ظاہری تنوع کے پس پشت وحدت کا ادراک اور اثبات کرتا ہے، مگر اصل یہ ہے کہ دونوں میں یہ مماثلت ظاہری ہے۔ دونوں کے پیراڈایم یک سر مختلف ہیں۔ وحدت الوجود اگر انسانی وجدان اور قلب کو حقیقیت کے ادراک و اثبات کا وسیلہ خیال کرتا ہے تو ساختیات خالص سائنسی ہے اور اس کا طریق کار تجزیاتی ہے۔ ہر چند دونوں کلیت پسند بھی ہیں، مگر نہ صرف دونوں کا کلیت کا تصور مختلف ہے بلکہ کلیت تک رسائی کے دونوں کے اسالیب میں بھی کوئی مماثلت نہیں۔

۳۔ ساختیاتی تنقید ساخت یا شعریات کو ضابطوں اور رسومیات کا نظام تصور کرتی ہے

ضابطے (کوڈز) اور رُسومیات (کنونشنز) باہم عمل آرا ہو کر معانی خلق کرتے ہیں۔ گویا معانی کا سرچشمہ باہر نہیں، خود متن کی ساخت ہے۔ تاہم یہ ساخت جن عناصر سے مرتّب ہوتی ہے، انھیں ثقافتی ضوابط اور رسومیات نے طے کیا ہوتا ہے۔ اس اُصول کے دو اہم مضمرات ہیں۔ اوّل یہ کہ معانی کا سرچشمہ اگر خود (متن کی) ساخت ہے تو مصنّف اس ساخت کے اظہار کا محض ذریعہ ہے۔ اسی بنا پر ساختیات میں مصنّف اور موضوع (Subject) کی نفی کی گئی ہے۔ رولاں بارت نے مصنّف کی موت کا اعلان اسی تناظر میں کیا تھا۔ مصنّف سے صَرفِ نظر کرنے کی دو صورتیں سامنے آئی ہیں۔ ایک یہ کہ لوک ادب کی شعریات مرتّب کی گئی ہے، جس کا مصنّف نامعلوم ہوتا ہے۔ اس ضمن میں گریماس کا نام اہم ہے۔ دوسری یہ کہ مصنّف کا نام تو لیا گیا ہے مگر ساری توجہ اُس کے تخلیق کردہ متن پر مرکوز کی گئی ہے۔ مثلاً گریماس ہی نے موپساں کی محض ایک کہانی کے ساختیاتی تجزیے پر مشتمل پوری کتاب Moupassant: The Semantics of Text تصنیف کی ہے اور ژرار ژینٹ نے فقط پروست کے ناولوں کی بنیاد پر بیانیے کی تھیوری Narrative Discourse کے نام سے مرتّب کی ہے۔ ضوابط اور رُسومیات پر توجہ دینے کے ضمن میں دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ ساخت کا مطالعہ اپنی اعلیٰ سطح پر ثقافتی مطالعہ بن جاتا ہے، مگر یہ ثقافت بھی دراصل متن کی ساخت میں لکھی ہوئی ہے۔

۴۔ ساختیات قاری کی آزادی مگر قرأت کے منظّم ہونے کا تصور دیتی ہے۔

ساختیات اپنی اصل میں چوں کہ اُصولِ مطالعہ ہے، اس لیے ساختیاتی تنقید بھی قاری اور قرأت کو تفاعل کے بے حد اہمیت دیتی ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تاریخی سوانحی تنقید میں جو اہمیت

مصنّف اور اُس کے عصر کو ملی تھی، ساختیات (اور دُوسرے متن اساس نظریات) میں وہی اہمیت قاری اور قرأت کی طرف منتقل ہوگئی ہے، یعنی پہلے متن کے معانی کا تعیّن مصنّف کے منشا، اُس کے سوانح اور عصری حالات کے تناظر میں ہوتا تھا، مگر اب ساختیات میں معانی کا تعیّن، قرأت کے تناظر میں قاری کرتا ہے۔ اور اہم بات یہ کہ مصنّف کو قرأت کے ہموار راستے میں پتھر خیال کیا گیا ہے اور اُسے ہٹانا ضروری سمجھا گیا ہے۔ سوسیئر نے کہا تھا کہ زبان کی تاریخ کا علم زبان کی معنی خیزی کے عمل میں مزاحم ہوتا ہے، سو مصنّف اگر تاریخی تشکیل ہے تو وہ بھی متن فہمی میں مزاحم ہے اور جس طرح زبان یک زمانی تناظر میں اپنے لسانی پوٹینشل کا کامل اظہار کرتی ہے، اُسی طرح متن اپنی یک زمانی صورتِ حال ہی میں اپنے معنیاتی امکانات کو بروے کار لاتا ہے (متن جب لکھا جا رہا ہے تو وہ تاریخی صورتِ حال میں ہے اور جب لکھا جا چکا ہے، مصنّف سے آزاد ہوگیا ہے...... یہ متن کی یک زمانی صورتِ حال ہے) اور متن پر مصنّف کو مسلّط کرنے کا مطلب ان امکانات کی راہ مسدود کرنا ہے۔ اس ضمن میں بارت کی دلیل پڑھنے اور سر دُھننے کے قابل ہے:

> To give a text an author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing, (Image-Music-Text, p.146)

پہلی نظر میں یہ راے سنسنی خیز محسوس ہوتی ہے کہ ہم اب تک یہ سمجھتے آے ہیں کہ مصنف متن کو معنی دیتا ہے اور بارت صاحب یہ فرما رہے ہیں کہ متن کے مطالعے میں مصنف کو لانے کا مطلب متن کو محدود کرنا ہے، مگر غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے بارت صاحب سنسنی نہیں پھیلا رہے، ایک اہم انکتہ پیش کر رہے ہیں کہ مصنف کے حوالے سے متن کے مطالعے کا مطلب اس کے سوا کچھ نہیں کہ مصنف ایک مطلق اتھارٹی ہے، معانی کا واحد سرچشمہ وہی ہے۔ حالاں کہ زبان اور ثقافت اس کی اس اتھارٹی کو برابر چیلنج کر رہے ہوتے ہیں۔ اگر ہم مصنف کی اتھارٹی کو قبول کر بھی لیں تو پھر ہمیں ہر متن کی محض ایک معنیاتی سطح کو تسلیم کرنا ہوگا جسے مصنف کی منشا طے کرے گی۔ مصنف کی منشا چوں کہ ایک خاص زمانی اور مکانی صورتِ حال میں تشکیل پاتی ہے، اس لیے اس کے متن کی واحد معنیاتی سطح بھی اس صورتِ حال تک محدود رہے گی۔ اور اگر ایسا ہے تو کوئی ادبی متن اپنے زمانے کو کیوں کر عبور کر سکتا ہے؟ اب اگر متن کی ایک سے زاید معنیاتی سطحوں کا حامل ہے تو یہ یقیناً مصنف کی منشا اور اتھارٹی کے خلاف ہے کہ دونوں واحد ہیں۔ اسی سلسلے میں بارت نے ایک مزے دار بات یہ بھی کہی ہے کہ متن کی تفہیم و تعبیر میں مصنّف کو لازماً لانے کا فائدہ تنقید کو نہیں، ہمیشہ نقاد کو ہوا ہے کہ اس طرح نقاد کو متن کے معنی طے کرنے کی آسان کلید ہاتھ آ جاتی ہے۔ بھئی پہلے مصنف کا منشا طے کیا (گو یہ عمل بھی اکثر من مانا ہوتا ہے) اور پھر اس کی تائید متن سے کر لی۔ اگر ایسا ہے تو مصنف کی اہمیت کا سارا واویلا ان نقادوں کی چیخ پکار سے زیادہ نہیں جو تن آسان ہیں۔ تنقید کا بھلا تو تب ہوتا ہے جب وہ متن کی گہری تہوں کو کھنگالنے میں کامیاب ہو۔ اور مصنّف کی اُنگلی پکڑنے سے قاری متن کے ساحل پر سرگرداں رہتا ہے اور گہرے پانیوں میں نہیں اُتر پاتا، ان گہرے پانیوں میں جن سے خود مصنف تخلیقِ متن کے دوران میں واقف نہیں ہوتا۔

ساختیات متن کو اکہرا اور The Message of Author-God نہیں سمجھتی، یہ متن کو کثیر الجہات قرار دیتی ہے۔ یہاں پھر بارت کی راے درج کرنا پڑ رہی ہے جس میں ادبی متن کی معنی خیزی کو محدود کرنے والی کسی بھی صورتِ حال کا انکار کیا گیا ہے:

> The work is not surrounded, nor designated, nor protected, nor directed by any situation, no practical life is there to tell us what meaning we must give it. (Critical Essays, p. 100)

ہر چند اس بات کی تائید بارت کی عملی تنقیدوں سے ہوتی ہے، خاص طور پر وہاں جہاں وہ کسی متن میں برتے جانے والے ہر لفظ کے تمام ممکنہ معانی کا ''بکھیڑا'' شروع کر دیتا ہے۔ (فاروقی صاحب بھی میر کی شرح میں اسی روش پر گام زن نظر آتے ہیں)، مگر کوئی صورتِ حال، کوئی تناظر ہوتا ہے، جس کی رو سے متن کے معانی طے کیے جاتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید جس کثرتِ معانی کی قایل ہے وہ متن کے لسانی اور ثقافتی تشکیل ہونے کے سبب ہے۔ گویا لسانی عمل اور ثقافتی عناصر یہاں تناظر بن جاتے ہیں۔ اور ظاہر ہے یہ تناظر مصنف کے منشا یا کسی سیاسی اور تاریخی تناظر سے مختلف ہے۔ غور کیجیے اگر ادبی متن ایک لسانی تشکیل ہے اور زبان خود ایک ثقافتی تشکیل تو یہ (زبان اور ثقافت) نہ صرف مصنّف کی ''پراڈکٹ'' نہیں بلکہ

مصنّف خود ان کی رُو سے اپنا تصور کرنے پر مجبور ہے۔ اور مصنف اپنا تصور یہاں ایک موضوع (subject) کے طور پر کرتا ہے۔

لہٰذا ادبی متن پر اگر ساختیات کی دی گئی لسانی اور ثقافتی بصیرتوں کی روشنی ڈالی جائے تو متن دن کی طرح روشن نہیں، جھٹپٹے کے مانند نیم روشن اور نیم تاریک دکھائی دے گا یعنی ساختیات متن میں معنی کی وحدت کے تصور کو سختی سے مسترد کرتی ہے اور معانی کی کثرت کا اثبات کرتی ہے......اس کثرت کو قرأت کے آزادانہ مگر منظّم تفاعل سے منکشف کیا جاسکتا ہے۔ ساختیات قاری کی جس آزادی کا ذکر کرتی ہے، وہ بے مہار نہیں۔ اگر قاری اپنی من مانی سے کوئی ایک معنی متن پر تھوپتا ہے تو گویا وہ منشائے مصنّف کی جگہ منشائے خود کو متن پر مسلّط کرتا ہے۔ قاری کی آزادی کا مطلب یہ ہے کہ وہ متن کے مطالعے میں کوڈز کا اِنتخاب خود کرسکتا ہے (بارت کے کوڈز حتمی نہیں) تاہم ان کوڈز کو منظّم کرنا ضروری ہے تاکہ شعریات کو واضح کیا جا سکے۔ اس تنقیدی مطالعے کو ساختیاتی قرار دینے کو کوئی جواز نہیں جس میں معانی کی کثرت کا ذکر تو ہے، مگر انھیں ایک سسٹم کی شکل نہ دی گئی ہو۔

۵۔ ساختیاتی تنقید، ادب کا نظری ماڈل دیتی ہے۔

کائنات کے آغاز وانجام سے متعلق مختلف سائنسی نظریات پیش ہوئے ہیں۔ مثلاً بگ بینگ اور Steady-State Theory ۔ یہ حقیقتاً نظری ماڈل ہیں۔ واضح رہے کہ نظری ہونے کا مطلب خیالی، فقط قیاسی یا ناقابلِ اطلاق ہونا نہیں۔ نظری ماڈل دراصل اپنے معروض کی ماہیت سے متعلق بعض مفروضات قایم کرنا ہے، جو معروض کے گہرے مطالعے سے حاصل ہونے والے نتائج کی بنا پر قایم کیے جاتے ہیں، مگر ان کی مدد سے معروض سے متعلق ہر سوال کا جواب مہیا کرنا ممکن ہوتا ہے۔ چناں چہ نظری ماڈل کی نبیاد پر اُس معروض کی توجیہہ بھی کی جاسکتی ہے جو بوقتِ مطالعہ نظری ماڈل کے مشاہدے میں نہیں تھا۔ اس کی مثال خود ساختیات ہے، جو زبان کے تجزیے سے وجود میں آئی مگر اس نے بشریات، ادب، نفسیات، مارکسی فکر، فلسفے، فلم، تھیٹر وغیرہ کی ساختوں سے متعلق جوابات فراہم کیے اور ساختیاتی تنقید میں ژرار ژینٹ (Gerald Genette) نے بیانیے کی جو تھیوری دی ہے، ہر چند کہ وہ ایک فکشن رائٹر کے متون کے مطالعے سے برآمد کی گئی ہے، مگر اُس کی رُو سے فکشن کی شعریات سے متعلق ہر اہم سوال کا جواب دیا جاسکتا ہے۔

ساختیات پر گفت گو کرتے ہوئے اس سوال سے صَرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا، آیا ساختیات اُن تمام توقعات کو پورا کرتی ہے جنھیں ''تنقید بطور ڈسپلن'' سے وابستہ کیا جا سکتا ہے؟ یعنی کیا ساختیات کو ایسا تنقیدی مکتب قرار دیا جاسکتا ہے جو ہمیں مزید تنقیدی مکاتب کی ضرورت سے بے نیاز کر دے؟ اس ضمن میں عرض ہے کہ ساختیات تو کیا، کوئی بھی تنقیدی نظریہ ان توقعات کو پورا نہیں کرسکا۔ اگر ایسا ہوتا تو تنقید میں نظریات کی کثرت نہ ہوتی۔ ہر نیا تنقیدی مکتب بڑی حد تک اُن سوالات کی خاطر وجود میں آتا ہے جن کا جواب موجود نظریات نہیں دے سکے۔ یوں نیا نظریہ اگلے نظریات پر تنقید کی حیثیت رکھتا ہے، اور اُس خلا کو پُر کرنے کی کوشش کرتا ہے، جو پیش رَو نظریات اپنی منطقی یا اطلاقی نارسائیوں کی بنا پر پُر نہیں کر سکے۔ ہر نیا نظریہ (بیش تر اپنے نئے پن کی وجہ سے) تمام قدیمی و بنیادی ادبی سوالات کے شافی جوابات مہیا کرنے کا دعویٰ بھی کرتا ہے اور شائبہ بھی اُبھارتا ہے...... ایک حد تک یہ ضروری بھی ہوتا ہے...... وگرنہ یہ متوجہ ہی نہ کرے۔ مگر نظریہ ہونے کے باوصف، یہ بھی سابق نظریوں کے مانند حدود کا پابند ہو جاتا ہے۔ یہ اپنی حدود میں اُبھرنے والے ہر سوال کی چاپ کو سمجھنے کا اہل ہوتا ہے، مگر ان حدود سے باہر برپا (سوالات کے) شور کے سلسلے میں بہرے پن کا مظاہرہ کرتا ہے۔ ساختیات بھی اس حقیقت سے ماورا نہیں۔ ساختیات کی حدود کی وضاحت اُوپر ہو چکی، اب دیکھنا یہ ہے کہ ادب سے متعلق وہ کون سا اہم سوال یا سوالات ہیں، جن کے جوابات دینے کی سکت اس مکتبِ تنقید میں نہیں۔

یہ غلط فہمی عام ہے کہ ساختیات ادب کی جمالیاتی قدر سے لاتعلقی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اگر لاتعلقی سے مراد یہ ہے کہ کسی بندش پر یہ واہ واہ نہیں کرتی، کسی رعایت لفظی پر سبحان اللہ نہیں کہتی اور کسی امیج کی ندرت اور اس کے یکتا نفسیاتی اثر پر ''کمال ہے'' کہنے سے گریز کرتی ہے تو صرف ساختیاتی تنقید ہی نہیں نفسیاتی، عمرانی، مارکسی، تاریخی تنقید کے مکاتب بھی متن کی جمالیاتی قدر سے لاتعلق ہیں۔ مگر سوال یہ ہے کہ متن کی جمالیاتی قدر کو سراہنے کا یہی واحد انداز ہے؟ اگر اس سوال کا جواب ہاں میں دیں تو پھر تاثراتی تنقید کے علاوہ مکاتبِ نقد کو یک قلم منسوخ کر دینا چاہیے۔ ظاہر ہے یہ اقدام ادبی تنقید کے وسیع مقاصد سے نابلد یا لاتعلق حضرات ہی انجام دے سکتے ہیں، جن کی

خیر سے ہمارے یہاں کمی نہیں ہے۔ ادبی تنقید متن کی زیادہ سے زیادہ جہات تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہے اور جمالیات ادبی متن کی بنیادی شرط تو ہے، آخری اور حتمی شرط نہیں ہے۔ اگر چہ بیش تر تنقیدی مکاتب ادب کی جمالیات کا معاملہ نقاد پر چھوڑتے ہیں اور اپنے نظامِ فکر میں اسے لازمی عنصر کے طور پر جگہ نہیں دیتے لیکن اگر غور کریں تو ساختیات، جمالیات کو بالواسطہ طور پر گرفت میں لاتی ہے۔ مثلاً ساختیاتی شعریات واضح ہی یہ کرنا چاہتی ہے کہ ادب، بطورِ ادب کیوں قایم ہوتا ہے۔ ظاہر ہے، اپنی جمالیاتی قدر کی وجہ سے، تو گویا جمالیات کو بھی ساختیاتی شعریات کا ایک کوڈ قرار دیا جاسکتا ہے اور یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ جمالیاتی کوڈ کیوں کر متن کی معنی خیزی کے عمل میں، کسی دوسرے کوڈ کی طرح شریک ہوتا ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو ساختیات کو دیگر مکاتب پر ایک تفوق حاصل ہے کہ ان میں اس قسم کا امکان نہیں ہوتا۔ تاہم اس بات کو ضرور ملحوظ رکھنا ہوگا کہ ساختیات میں جمالیات کو کوڈ کا درجہ دیتے ہوے، جمالیات کا ایک ایسا تصور کرنا ہوگا جو روایتی نہ ہو، ''نشانیاتی'' ہو۔ یعنی جو فقط ادب پارے کے ہیئتی اور لفظی محاسن سے عبارت نہ ہو، ادب پارے کی معنی خیزی میں بھی شریک ہو۔

ساختیات دراصل جس سوال کا جواب نہیں دے سکتی، وہ وسیع معنوں میں تاریخ ہے۔ ساختیات اپنی ساری توجہ ثقافت پر مرکوز رکھتی ہے۔ ہر چند بعض لوگوں نے ثقافت کو ایک وسیع اجتماعی فینومینا قرار دے کر، تاریخ کو اِس کا حصہ سمجھا ہے اور اِس طرح یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ساختیات، ثقافت کے راستے سے تاریخ کا بھی اثبات کرتی ہے مگر یہ پوری حقیقت نہیں۔ تاریخ میں تغیّر اور ثقافت میں بڑی حد تک استحکام ہوتا ہے۔ تاریخ واقعہ ہے اور ثقافت اُصول اور کوڈ۔ گو اُصول اور کوڈ واقعے پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں، مگر واقعہ اپنے اثر اور نتیجے کے اعتبار سے ایک منفرد چیز بھی ہوتا ہے۔ مغرب میں جب ساختیات کی جگہ پسِ ساختیات نے لی تو ساختیات پر بڑا اعتراض یہی تھا...... تاریخ سے صَرفِ نظر کرنے کا۔ اور جو پسِ ساختیاتی نظریات آئے وہ بیش تر تاریخ کو متن کے تجزیے میں واپس لائے۔ مگر کیسے؟ یہ قصہ بھی دل چسپ ہے۔ پسِ ساختیات نے (نو مارکسیت، فوکو، دریدا، نئی تاریخیّت بالخصوص) تاریخ کا جو تصور قایم کیا، وہ ایک مادّی واقعے کے طور پر نہیں، ایک تشکیل (Construct) کے طور پر تھا۔ گویا تاریخ واپس تو آئی مگر ساختیاتی پیرہن میں!

مابعد جدیدیت کا فکری ارتقا

یہ بات بلا خوفِ تردید کہی جاسکتی ہے کہ مغربی تہذیب، اپنے مادّی مظاہر اور فکری حاصلات سمیت ایک نئے اور مختلف مرحلے میں داخل ہوچکی ہے۔ اس مرحلے کا نام فی الوقت مابعد جدیدیت تجویز کیا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت کی تعریف، دائرہ کار، مقاصد اور مضمرات پر عمومی اتفاق رائے موجود نہیں اور نہ ہوسکتا ہے۔ عمومی اتفاق رائے خود مابعد جدیدیت کی روح کے خلاف بھی ہے۔ تاہم اتنی بات بہ ہر حال طے ہے کہ مابعد جدیدیت، مغربی سائنس، معیشت، بشریات، لسانیات، سیاسیات، آرکی ٹیکچر، فلم، میڈیا، آرٹ، شاعری، فکشن، تنقید، فلسفہ، نفسیات میں سرایت کرچکی ہے۔ موجود طبعی اور سماجی سائنسیں، آرٹ، فلسفہ، ادب اور میڈیا وہ نہیں جو نصف صدی پیش تر تھا، نہ صرف ان کی نوعیت، ان کے وسائل اور ذرائع میں زبردست تبدیلی واقع ہوچکی ہے بلکہ ان کے مطالب و مقاصد بھی بدل چکے ہیں۔ نوعیت اور مقاصد میں ہونے والی تبدیلی، اتنی بنیادی اور ہمہ گیر ہے کہ موجودہ ثقافتی صورتِ حال اور علوم اور آرٹ کو نصف صدی قبل کی جدید صورتِ حال سے ممیّز کرنے میں دقّت محسوس نہیں ہوتی، مگر جو لوگ ابھی جدید صورتِ حال اور جدیدیت کا فہمِ کامل نہیں رکھتے، انھیں مابعد جدیدیت کی ثقافتی لرزشوں اور فکری انقلابات کی دھڑکنوں کو محسوس کرنے میں دقّت بہ ہر حال ہوگی اور شاید کچھ پریشانی بھی ہو۔ یہ بات ابتدا میں ہی واضح رہے کہ مابعد جدیدیت، اپنی اصل میں تو مغربی فی نومی نن ہے، مگر چوں کہ بیش تر دنیا، چاہتے یا نہ چاہتے ہوے، مغرب سے بہ راہِ راست متاثر یا بالواسطہ منسلک ہے، اس لیے اس مفہوم میں مابعد جدیدیت عالمی صورتِ حال بھی ہے۔ تاہم یہ ضرور ہے کہ مغرب (اور مغرب میں بھی مغربی یورپ اور امریکہ) میں اور دنیا کے دوسرے ممالک میں مابعد جدید صورتِ حال یکساں

نہیں ہے۔ صورتِ حال کے تنوع اور اختلاف پر زور دینا، خود مابعد جدیدیت کا تقاضا ہے، لیکن یہ بات بھی واضح رہے کہ مابعد جدیدیت جب تنوع اور کثرت پر اصرار کرتی ہے تو اس کے پیشِ نظر یہ حقیقت ہوتی ہے کہ ''ہر گلے را رنگ و بوے دیگر است'' یعنی ہر ثقافت کا اپنا، منفرد اور خود اس ثقافت کے لیے کارگر، تصورِ کائنات ہوتا ہے۔ اور اس ثقافت کو اسی کے تصورِ کائنات کے پیراڈایم کی مدد سے سمجھا جانا چاہیے...... دنیا کے مختلف ممالک میں مابعد جدید صورتِ حال کا مختلف ہونا اور مفہوم رکھتا ہے اور یہ مفہوم زیادہ تر معاشی، سیاسی، اور ٹیکنالوجیکل ہے، جب کہ مابعد جدیدیت کی تنوع پسندی، کلچرل اور آئیڈیالوجیکل ہے۔

مغرب اپنی تاریخ کو تین حصوں میں بانٹتا ہے: قدیم، جدید اور مابعد جدید۔ چودھویں صدی عیسوی سے پہلے کے زمانے کو قدیم یا قبل جدید کہا گیا ہے۔ اسے عہدِ مظلمہ اور عہدِ وسطیٰ میں بھی بانٹا گیا ہے۔ چودھویں صدی کے بعد نشاۃ ثانیہ کا زمانہ آیا، اسے جدید (ماڈرن) عہد کا نام دیا گیا اور یہ جدید عہد بیسویں صدی کے نصف تک چلتا ہے۔ بعد ازاں، مابعد جدید عہد کا آغاز ہوتا ہے۔ مغربی تاریخ کی ادوار بندی کے سنین میں اختلاف موجود ہے۔ مثلاً بعض لوگ نشاۃ ثانیہ کو تیرھویں صدی سے اور بعض سولھویں صدی سے منسوب کرتے ہیں اور بعض مابعد جدید عہد کو بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے اور بعض پانچویں سے اور کچھ ساتویں دہائی سے تسلیم کرتے ہیں، مگر اس میں اختلاف نہیں کہ مغرب کی ثقافتی اور فکری تاریخ قدیم، جدید اور مابعد جدید عہد میں منقسم ہے۔

قدیم اور جدید میں فرق کرنا آسان ہے، مگر جدید اور مابعد جدید میں خطِ امتیاز کھینچنا مشکل ہے، اس لیے کہ اب ہم قدیم اور جدید دونوں سے فاصلے پر ہیں؛ دونوں کو معروض بنا کر ان کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے، جب کہ مابعد جدیدیت ہمارے اردگرد موجود ہے؛ ہمیں درپیش ہے اور ہم اس میں مبتلا ہیں۔ بنا بریں اسے جدیدیت سے پوری طرح الگ کرنا دشوار ہے۔ یہ دشواری میشل فوکو جیسے لوگوں کو بھی تھی۔ فوکو مابعد جدید، 'Episte'me' کو ٹھیک ٹھیک نشان زد کرنے میں مشکل محسوس کرتا تھا۔ اس کا خیال تھا کہ جس عہد میں ہم سانس لے رہے ہوتے ہیں، وہ عہد سانسوں کے ساتھ ہی ہمارے اندر اُتر جاتا ہے اور ہم اس کے ضمن میں ایک قسم کی موضوعیت کا شکار ہوتے ہیں۔ اپنے عہد کے سلسلے میں موضوعیت چوں کہ اصول ہے، اس لیے نشاۃ ثانیہ کے عہد کا انسان بھی، اس عہد کے سلسلے میں موضوعیت کا شکار رہا ہوگا اور وہ ثقافتی و فکری سطح پر برپا ہونے والی تبدیلی کو سمجھنے سے قاصر رہا ہوگا۔ اسی لیے نشاۃ ثانیہ ۱۸۶۰ء کے بعد معرضِ بحث میں آئی، جب جرمن مورّخ برخاردت نے اس لفظ کو اپنی کتاب ''اٹلی میں نشاۃ ثانیہ'' میں برتا اور تب نشاۃ ثانیہ کو برپا ہوئے کم و بیش چار صدیاں گزر چکی تھیں۔ گویا کسی تبدیلی پر حقیقی معنوں میں بامعنی ڈسکورس اس وقت شروع ہوتا ہے، جب وہ تبدیلی مکمل ہو چکی ہوتی ہے یا ثقافتی سطح پر اس کے اثرات فیصلہ کن انداز میں ثبت ہو چکے ہوتے ہیں۔ اس امر کے پیشِ نظر یہ غیر اغلب نہیں کہ آیندہ صدی میں مابعد جدیدیت پر نئے سرے سے ڈسکورس قایم ہو، جو آج کے مابعد جدید ڈسکورس سے مختلف ہو اور اس لیے ایک مختلف نام بھی تجویز کیا جائے؛ مابعد جدیدیت کو ایک موضوعی اصطلاح قرار دے کر ردّ کر دیا جائے۔

آگے بڑھنے سے پہلے ہمیں یہاں دو قسم کے کلامیوں (ڈسکورسز) میں فرق کر لینا چاہیے: یک زمانی کلامیہ یا Synchronic Discourse اور تاریخی کلامیہ یا Diachronic Discourse۔ یک زمانی کلامیہ موجودہ عہد کی تفہیم و تعبیر سے عبارت ہوتا ہے اور تاریخی کلامیہ عہدِ گزشتہ کی باز آفرینی کرتا ہے۔ یہ دونوں کلامیے، ہر چند مختلف مطالعاتی فریم ورک کو کام میں لاتے ہیں، مگر یہ ایک دوسرے کو یک سر بے دخل کرنے والے (Mutually Exclusive) نہیں ہوتے۔ مثلاً ایک تو یہ کہ دونوں طرز کے کلامیے ایک ہی زمانے میں ہوتے ہیں؛ ایک ہی زمانے میں حال اور ماضی کو سمجھنے کی کوششیں کی جا رہی ہوتی ہیں۔ چوں کہ یہ کوششیں ایک ہی زمانے میں ہو رہی ہوتی ہیں، اس لیے تاریخی کلامیہ، معاصر زمانے میں وضع اور رائج ہونے والے فریم ورک کو استعمال میں لاتا ہے۔ اس اعتبار سے تاریخی کلامیے میں، یک زمانی کلامیہ، ایک خاص صورت میں، شامل ہوتا ہے۔ اسی طرح معاصر عہد کی تفہیم و تعبیر میں ایسا نہیں ہوتا کہ معاصر عہد کو وقت کی روانی سے الگ کر لیا جائے۔ وقت کو ایک فلم فرض کیا جا سکتا ہے، اسے روکا جا سکتا اور کسی خاص منظر کو بہ غور دیکھا بھی جا سکتا ہے، مگر صرف گزرے وقت کو...... رواں وقت کی فلم کو روکنا ممکن نہیں، کہ اس کے ساتھ ہم بھی ''سٹل'' ہو جائیں گے۔ ''سٹل'' ہونے کا مطلب موت ہے۔ موت کی تفہیم کی جا سکتی ہے۔ موت خودکسی کی یا اپنی تفہیم سے قاصر ہے۔ اصل یہ ہے کہ گزرا وقت ''واقعہ'' ہے اور رواں عہد ''پراسس'' ہے۔ یہی ''پراسس'' بعد میں ''واقعہ''

بن جاتا ہے۔ سمجھا دونوں کو جا سکتا ہے مگر دونوں کو سمجھنے کے طریقے اور نتائج مختلف ہوتے ہیں۔

یہ تمام گزارشات پیش کرنے کا مقصد یہ تھا کہ مابعد جدیدیت کی تفہیم اور تعبیر کی نہج کو واضح کیا جا سکے۔ اور ظاہر ہے یہ نہج یک زمانی کلامیے سے عبارت ہے اور ہر یک زمانی کلامیے کی طرح مابعد جدیدیت نیا نہیں، جدیدیت سے ماخوذ نام ہے۔ ہر چند اس نام کو معقول ثابت کرنے، یعنی اس کی ریشنلائزیشن کی کوششیں کی گئی ہیں؛ اسے جدیدیت کے بعد اور جدیدیت کی توسیع و تردید کے نتیجے میں سامنے آنے والی صورتِ حال کہا گیا ہے، مگر حقیقتاً مابعد جدیدیت کوئی نیا اور معقول نام نہیں ہے۔ اور جب تک مابعد جدیدیت پر تاریخی کلامیے کا آغاز نہیں ہوتا اور تاریخی کلامیہ نگار اس کے لیے کوئی نیا نام تجویز نہیں کرتے، ہمیں اسی نام پر گزارا کرنا ہوگا۔

مابعد جدیدیت کے کلامیے میں مضمر موضوعیت کی طرف اشارہ کرنے کا مطلب مابعد جدیدیت پر ہونے والی گفت گو کو بے معنی قرار دینا نہیں، اس پر گفت گو کی نہج اور حدود کو واضح کرنا ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی موضوعیت میں ایک قسم کی معروضیت بھی ہے۔ یعنی مابعد جدیدیت سے وابستہ مفکرین اس موضوعیت کا علم رکھتے ہیں (اس ضمن میں فوکو کا ذکر پیچھے آ چکا ہے) اور یہ علم ویسا علم نہیں، جیسا آدمی کو اپنی باطنی حالت کے ضمن میں عموماً ہوتا ہے: مبہم اور ادھورا۔ یہ علم واضح اور کثیر الجہات ہے۔ مابعد جدید مفکرین کسی ایک شعبۂ علم کے متخصصین نہیں ہیں؛ وہ متعدد علوم اور متنوع تناظرات سے لیس ہیں۔

جیسا کہ پیچھے ذکر ہوا، یک زمانی کلامیے میں لازماً تاریخی تناظر موجود رہتا ہے۔ اسی بنا پر جدیدیت کی تفہیم مابعد جدیدیت کے تناظر میں کی گئی ہے۔ مابعد جدیدیت کی اصطلاح کب اور کن معنوں میں استعمال ہوئی، یہ قصہ دل چسپ ہے اور مابعد جدیدیت کے بعض امتیازات کو سمجھنے میں معاون ہے۔ احب حسن نے اپنے مقالے ”From Postmodernism to Postmodernity: the local/global context“ میں یہ قصہ تفصیل سے بیان کیا ہے۔ مابعد جدیدیت کا لفظ سب سے پہلے ایک انگریز مصور جان وٹکنز چیپ مان (John Watkins Chapman) نے ۱۸۷۰ء میں استعمال کیا۔ اس نے مابعد جدیدیت کو تاثریت کی تحریک کے بعد سامنے آنے والے رجحان کے مفہوم میں لیا۔ اس کے بعد Federico de onis نے ۱۹۳۴ء میں جدید شاعری کی تجربہ پسندی اور مشکل پسندی کے خلاف ردِّعمل میں، مابعد جدیدیت کا استعمال کیا۔ ۱۹۳۹ء میں آرنلڈ ٹوائن بی نے مابعد جدیدیت کو جدیدیت کے خاتمے کے مفہوم میں برتا۔ Bermard Smith نے ۱۹۴۵ء میں مابعد جدیدیت کا لفظ استعمال کیا اور اس سے مراد ”سوشلسٹ حقیقت نگاری“ لیا۔ غالباً اس کے نزدیک سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری، جدید حقیقت نگاری ہے۔ سوشلسٹ حقیقت نگاری، چوں کہ جدید حقیقت نگاری سے مختلف ہے، اس لیے وہ مابعد جدید ہے۔ Sharlis Oslow نے ۱۹۵۰ء میں Irving Howe نے ۱۹۵۹ء میں اور Harry Levin نے ۱۹۶۰ء میں مابعد جدیدیت کو ”ہائی ماڈرن اسٹ کلچر“ میں رونما ہونے والے انحطاط کے معنوں میں استعمال کیا۔ خود احب حسن نے مابعد جدیدیت کی اصطلاح ۱۹۷۱ء میں استعمال کی۔ اپنی کتاب ”The Dismemberment of Orpheus: Towards Postmodern Literature“ میں احب حسن نے پہلی دفعہ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے فرق کو بہ تفصیل موضوعِ بحث بنایا۔ چارلس جینکس (Charles Jenics) نے ۱۹۷۷ء میں اپنی کتاب ”The Language of Postmodern Architecture“ میں مابعد جدیدیت پر تفصیلاً لکھا اور یہیں سے مابعد جدیدیت کی اصطلاح عام ہونا شروع ہوئی۔ اور ۱۹۷۹ء میں جب لیوتار نے ”The Postmodern Condition: a Report on Knowledge“ میں مابعد جدیدیت کو معاصر صورتِ حال کے مفہوم میں برتا اور اس صورتِ حال کی وضاحت کی تو مابعد جدیدیت، جامعات اور دانش ور حلقوں میں عام ہوگئی۔ اس طرح مابعد جدیدیت کی اصطلاح ۱۳۶ سال پرانی ہے، مگر ایک فی نومی نن کے طور پر مابعد جدیدیت پانچ دہائیوں سے زیادہ عمر نہیں رکھتی۔

مابعد جدیدیت کی مذکورہ ”تاریخ“ سے چند باتیں واضح ہو کر سامنے آتی ہیں:

۱۔ مابعد جدیدیت کو آرٹ، ادب، کلچر اور آرکی ٹیکچر کے مفہوم میں برتا گیا۔ گویا مابعد جدیدیت کے متنوع پھیلاؤ اور ارتقا کا سرچشمہ ”آرٹ، ادب اور کلچر“ ہے۔ سائنس، میڈیا، فلسفے اور دوسرے شعبوں میں مابعد جدیدیت جب پہنچی ہے تو اپنے ساتھ آرٹ اور کلچر کے مفاہیم لے گئی ہوگی۔ کیا اس کا یہ مفہوم لیا جا سکتا ہے کہ مابعد جدیدیت، جو مرکزیت مخالف ہے، آرٹ اور کلچر کی مرکزیت کا کوئی نہ کوئی شائبہ رکھتی ہے؟ ایک حد تک یہ مفہوم لیا جا سکتا

ہے۔ اگر ہم آرٹ اور کلچر کا مفہوم وسیع (اور مابعد جدید) کر لیں؛ انھیں سماجی پریکٹس قرار دے لیں۔ مابعد جدیدیت میں اگر کسی چیز کو مرکزیت حاصل ہے تو وہ سماجیت یا ہر شے کے سماجی تشکیل ہونے کے تصور کو ہے۔ یہ بھی قابلِ غور بات ہے کہ مابعد جدیدیت کو مقبولیت اوّل آرکی ٹیکچر کے اس نئے اُسلوب سے ملی، جو ۱۹۶۰ء کی دہائی میں، جدید اُسلوب (جسے انٹرنیشنل سٹائل کا نام ملا ہوا تھا) کے ردّعمل میں سامنے آیا تھا۔ انٹرنیشنل سٹایل فنِ تعمیر کا مقبولِ عام سٹائل تھا جس میں آرائش کو سب سے زیادہ ملحوظ رکھا جاتا تھا، مگر مابعد جدید سٹائل نے مختلف تاریخی اور پرانے اسالیب کو باہم آمیز کیا، یعنی بین المتوفی روش اختیار کی۔

۲۔ مابعد جدیدیت کو جدیدیت اور اس کی مختلف صورتوں کے فوری بعد کی صورت حال کے مفہوم میں استعمال کیا گیا۔ ''فوری بعد'' اپنی پیش رو صورتِ حال سے مختلف تو ہوتا ہے، مگر پیش رو سے زمانی اور مکانی قرب بھی رکھتا ہے، اس لیے وہ اپنی پہچان کے لیے نہ صرف بار بار پیش رو کی طرف رجوع کرتا ہے، بلکہ پیش رو کا اسمی اور صفاتی تناظر بھی لیے ہوتا ہے۔ بنابریں ''فوری بعد'' جن امور کی تائید یا تردید کرتا ہے، وہ امور پیش رو سے متعلق ہوتے ہیں۔ لہٰذا مابعد جدیدیت نے اگر جدیدیت کو اپنا تناظر قرار دیا، جدیدیت کی توسیع کرنے کا دعویٰ بھی کیا ہے تو یہ سب کچھ ان معروضات کی روشنی میں ہی قابلِ فہم ہے۔

۳۔ مابعد جدیدیت ہر شے کو تشکیل یا کنسٹرکٹ قرار دیتی ہے تو خود اس کی ''اصطلاحی تاریخ'' بھی اسے تشکیل ثابت کرتی ہے۔ ہر تشکیل کلچرل ہوتی ہے۔ کلچرل کو نیچرل کی ضد سمجھا جا سکتا ہے۔ یعنی سماجی سطح پر رائج تصورات، آئیڈیالوجیز، اقدار، صداقتیں، علوم فطری نہیں ہوتے۔ وہ ازخود اور فطرت کے لازمی قوانین کی طرح نہیں ہوتے۔ انھیں ''پیدا'' کیا جاتا ہے۔ تاریخی ضرورتیں اور ثقافتی ساختیں انھیں جنم دیتی ہیں۔ نیچرل چیزیں یکساں اور آفاقی ہوتی ہیں، مگر کلچرل اشیا متنوع اور مقامی ہوتی ہیں...... مابعد جدیدیت چوں کہ تاریخی تشکیل ہے، اس لیے مابعد جدیدیت کی اصطلاح اور اس سے منسلک تمام نظریات میں کوئی لازمی ربط نہیں۔ یعنی معاصر صورت حال کا ایک حصہ اگر واقعی جدیدیت کے بعد اور جدیدیت کی تردید میں ہے تو ایک حصہ یک سر نیا بھی ہے، اسے مابعد جدید کہنا اسی طرح کا لسانی جبر ہے، جس طرح کا جبر ہم اشیا کو نام دینے کی صورت میں روا رکھتے ہیں۔ شے اور اس کے نام میں کوئی فطری یا منطقی مناسبت نہیں ہوتی، یہ ایک ثقافتی عمل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم فطری اور منطقی زندگی کم اور ثقافتی زندگی زیادہ بسر کرتے ہیں۔ مذکورہ جبر تاریخ کے دوسرے ادوار کے ضمن میں بھی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً نشاۃ ثانیہ یا احیائے علوم کے عہد میں محض پرانے علوم کا احیا نہیں تھا، بہت کچھ نیا بھی تھا۔ ہاں یہ ضرور تھا کہ پرانے کے احیا کو حاوی حیثیت حاصل ہو گئی تھی۔ مابعد جدیدیت میں بھی جدیدیت کی تردید کو بھی حاوی حیثیت حاصل ہو گئی ہے۔

۴۔ لیوتار نے پہلی دفعہ مابعد جدیدیت کو صورتِ حال (Condition) کہا۔ تب سے مابعد جدیدیت کی تفہیم ''صورتِ حال اور تھیوری'' کے طور پر کی جا رہی ہے۔ مابعد جدیدیت کو صورتِ حال قرار دے کر، دراصل مابعد جدیدیت کو دو حصوں میں بانٹ دیا گیا۔ لیوتار جسے صورتِ حال کہتا ہے، دوسرے اسے پوسٹ ماڈرنیٹی کا نام دیتے ہیں۔ اور پوسٹ ماڈرنیٹی نے جس ذہنی فضا کو جنم دیا ہے، اسے پوسٹ ماڈرن ازم کا نام ملا ہے اور یہی تھیوری بھی ہے۔ اکثر لوگ ان میں فرق نہیں کرتے، حالاں کہ دونوں میں قابلِ محسوس فرق موجود ہے۔ پوسٹ ماڈرنیٹی مادی، سماجی، معاشی اور ٹیکنالوجیکل صورتِ حال ہے۔ اس صورتِ حال کی تفہیم، ردّعمل یا اس کی ریشنلائزیشن کے لیے جو فکر سامنے آئی ہے، وہ پوسٹ ماڈرن ازم ہے۔ یہ فکر عمومی طور پر معاصر اور جاری دانش ورانہ مکالمہ ہے اور خصوصی طور پر نئی جمالیاتی، سیاسی، لسانی اور فلسفیانہ تھیوریز ہیں۔ لہٰذا پوسٹ ماڈرنیٹی یا صورتِ حال اوّل اور پوسٹ ماڈرن ازم ثانی ہے۔ تاہم بعض مقامات پر مابعد جدیدیت اوّل (پوسٹ ماڈرنیٹی) اور مابعد جدیدیت ثانی (ماڈرن ازم) ایک دوسرے کے ہم قرین (Overy Lap) بھی ہیں۔

واضح رہے کہ مابعد جدیدیت کی اوّل و ثانی میں تفریق بڑی حد تک جدیدیت کی طرز پر ہے۔ جدیدیت کو بھی ماڈرنیٹی اور ماڈرن ازم میں تقسیم کیا گیا ہے، مگر ماڈرنیٹی صورتِ حال نہیں ہے۔ جدیدیت میں صورتِ حال کے قریب قریب اگر کوئی لفظ ہے تو وہ ماڈرنائزیشن یا جدید کاری ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت کے عہد میں صورتِ حال موجود نہیں تھی، اسے وجود میں لانا

مطلوب تھا، جیسے انڈسٹریلائزیشن، ڈیموکریسی، بیوروکریسی وغیرہ۔

یہ گمان ہوسکتا ہے کہ جدیدیت جس صورتِ حال کو وجود میں لائی ہے، کیا وہی مابعدجدید صورتِ حال ہے؟ مگر یہ گمان درست نہیں۔ مابعدجدیدیت صورتِ حال یا پوسٹ ماڈرنیٹی اس کے بعد کی صورتِ حال ہے۔ یعنی انڈسٹریلائزیشن کے بعد کنزیومرازم وغیرہ۔ جدیدیت کی جس شکل کو ماڈرنیٹی کا نام دیا گیا ہے، اس کا تعلق سماجی، سیاسی، مذہبی، ثقافتی علوم سے ہے اور ماڈرن ازم آرٹ اور جمالیاتی فکر سے متعلق ہے۔ اس سے جدیدیت اور مابعدجدیدیت کے مقاصد کے فرق پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ جدیدیت ”ترقی پسند“ اور مابعدجدیدیت ”ترقی پسندی“ کے پراجیکٹ کی نکتہ چین ہے۔ جدیدیت تاریخ کا مستقیمی تصور رکھتی ہے؛ تاریخ کے آگے ہی آگے بڑھنے میں یقین رکھتی ہے۔ اور مابعدجدیدیت، تاریخ کے عمل میں عدم تسلسل کی قایل ہے اور بعض صورتوں میں تاریخ کے خاتمے کا اعلان کرتی ہے۔ ۱۹۹۲ء میں جب فوکویاما نے سوشلزم پر سرمایہ داریت کی ”فتح یابی“ کو تاریخ کے خاتمے سے تعبیر کیا تھا، تو اسے مابعدجدیدیت کے تصورِ تاریخ کا نام دے دیا گیا تھا۔ ویسے تو تاریخ کے خاتمے کا مطلب اس آویزش کا خاتمہ ہے، جو دو متحارب قوتوں کے درمیان ہوتی اور جس سے تاریخی عمل آگے بڑھتا ہے۔ اور یہ دو متحارب قوتیں عالمی منظرنامے پر اب نظر نہیں آتیں۔ ایک ہی بے مہار قوت ہر سو دندناتی دکھائی دیتی ہے، مگر یہ خاتمہ تاریخ کا نہیں، اس کے ایک فیز کا خاتمہ ہوسکتا ہے۔ تاریخ بہ ہر حال اب نئے فیز میں داخل ہوچکی ہے، جہاں طاقت کے مراکز اور طاقت کے تصورات، سب بدل چکا ہے۔ مابعدجدیدیت طاقت کے نئے وسائل، نئے مراکز اور نئے تصورات سے روشناس کراتی ہے۔ ان کا جدیدیت میں تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔

مابعدجدیدیت اوّل میں جس صورتِ حال کا ذکر فراوانی سے ملتا ہے، وہ دراصل وہی ہے جو اردگرد موجود ہے۔ یہ صورتِ حال متعدد مخفی اور ظاہر تہیں رکھتی ہے اور تمام تہیں ایک دوسرے سے جڑی اور ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ لہٰذا یہ صورتِ حال ایک طرح کا جال (Web) ہے۔ مابعدجدید صورتِ حال کی چند اہم تہوں میں صارفیت، عالم گیریت، میڈیا کی شبیہیں، اتھارٹی کا ٹوٹ پھوٹ جانا شامل ہے۔ یہ سب ایک دوسرے سے منسلک ہیں۔

صارفیت، پوسٹ انڈسٹریل صورتِ حال ہے۔ انڈسٹریل عہد میں پیداوار پر زور تھا، مگر پوسٹ انڈسٹریل صورتِ حال اشیا اور پیداوار کے صرف پر توجہ دیتی ہے اور ظاہر ہے ایسا اس وقت ہوسکتا ہے جب پیداوار کی رفتار نہایت تیز ہوچکی ہو اور اس رفتار پر کنٹرول باقی نہ رہا ہو۔ جب پیداوار ضرورت سے کہیں زیادہ ہے تو اس کا صَرف بڑا مسئلہ ہوتا ہے۔ صَرف کے لیے مارکیٹ اور انسانی ضرورتوں کا ہونا ضروری ہے۔ موجودہ فری مارکیٹ اکانومی کے پیچھے اصل ہاتھ صارفیت کا ہے۔ مارکیٹ اکانومی نے ریاست کے رول کو کم زور کردیا ہے اور انسانی ضرورتیں پیدا کرنے کے لیے میڈیا سے مدد لی جاتی ہے۔ میڈیا اشتہارات کے ذریعے نئی نئی انسانی ضرورتیں ”تخلیق“ کرتا ہے۔ پہلے انسانی ضرورتوں کو مدّنظر رکھ کر چیزیں پیدا کی جاتی تھیں، مگر اب چیزیں سامنے رکھ کر ضرورتیں پیدا کرلی جاتی ہیں۔ اب میڈیا صارفیت اور مارکیٹ کا باقاعدہ پارٹنر ہے۔

میڈیا ہمارے عہد...... اور مابعدجدید صورتِ حال کا غالب عنصر ہے۔ ابتدا میں میڈیا (برقی و طباعتی) کا کردار زیادہ تر ثقافتی تھا۔ اطلاع و تفریح کا متوازن متزاج تھا، مگر اب میڈیا تجارتی ہوگیا ہے۔ یہ کہنا کچھ غلط نہ ہوگا کہ میڈیا اب ایک سپر مارکیٹ ہے۔ میڈیا پر ظاہر اور پیش ہونے والی ہر شے، برائے فروخت ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ خبر، فلم، ڈراما، گانا، کھیل، ٹاک شو، مذہبی پروگرام، طبّی مشورے...... ہر شے ”تجارتی نیت“ سے پیش ہوتی ہے۔ نتیجہ در نتیجہ یہ ہے کہ ان سب کے مقاصد بدل گئے ہیں۔ یعنی خبر پیش کرنے کا مقصد کسی واقعے کی غیر جانب دارانہ، حقیقی تصویر پیش کرنا نہیں بلکہ اسے بیچنا ہے۔ غیر جانب داری کا دعویٰ یا اس پر عمل بھی اسے بیچنے کی غرض سے ہے۔ غورطلب بات یہ بھی ہے کہ اب بیچنے کا مفہوم بھی تبدیل ہوچکا ہے۔ فقط پراڈکٹ نہیں بیچی جاتی، خیال، تصورات، عقائد، انسانی جسم، آئیڈیالوجی، آرٹ، سیاسی ایجنڈا بھی بیچا جاتا ہے۔ معاشی عالم گیریت کے مقاصد بھی یہی ہیں۔

میڈیا فقط تجارتی ہی نہیں ہوا اور اس نے محض ہر شے کو قابلِ صَرف ہی نہیں بنایا، یعنی Commoditification کا عمل ہی نہیں کیا، ایک نئی ورچویل اور ہائپر ریئلیٹی کی حامل دنیا بھی تخلیق کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہم عکسوں اور امیجز کی دنیا میں جی رہے ہیں، جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ حقیقی اور فطری دنیا سے ہم اگر ایک سرکٹ نہیں گئے تو اس سے ہمارا رشتہ کم زور ضرور پڑ گیا ہے۔ میڈیا کے عکس اور امیجز بہ ظاہر باہر کی دنیا کے ہیں اور اس طرح بہ ظاہر لگتا ہے کہ میڈیا ہمارے اور باہر کی دنیا کے درمیان محض ایک ”ذریعہ“ ہے۔ مگر میڈیا ذریعہ نہیں، خودمختار

ہے۔ میڈیا باہر کی حقیقت کو بعینہٖ پیش نہیں کرتا (اور نہ کرسکتا ہے) بلکہ اس حقیقت کو ’’ری کنسٹرکٹ‘‘ کرتا ہے۔ ہم ٹی وی سکرین پر باہر کی اصلی تصویر نہیں، ایک تشکیلی حقیقت دیکھتے ہیں۔ بادریلا اسے ہائپر ریئلیٹی کہتا ہے، یعنی ایک ایسی ’’حقیقت‘‘ جو حقیقت نہیں، مگر جس کا اثر حقیقت سے بڑھ کر ہوتا ہے۔ امبرٹو ایکو نے اسے ’’مستند فریب‘‘ (Authentic Fake) کہا ہے۔ اسی ضمن میں بادریلا نے شبیہ یا (Simulacara) کی اصطلاح بھی برتی ہے۔ شبیہہ، ہائپر ریئلیٹی سے آگے کی چیز ہے۔ اسے ہائپر ریئلیتی کی نقل کہنا درست ہوگا، یعنی نقل کی نقل۔ افلاطون کا اعیان کا تصور! افلاطون نے دنیا کو اعیان کی نقل کہا (گویا دنیا کو ’’ہائپر ریل‘‘ کہا) اور آرٹ کو دنیا کی نقل اور اس طرح آرٹ کو نقل کی نقل قرار دیا اور حقیقت سے دو درجے دور۔ شبیہہ بھی حقیقت سے دو درجے دور ہے۔ افلاطون دنیا کو اعیان پر اور آرٹ کو دنیا پر منحصر ٹھہراتا ہے۔ مگر بادریلا ہائپر ریئلیٹی اور شبیہہ کو اپنے آپ میں مکمل اور خود مختار قرار دیتا ہے۔ مابعد جدید حقیقتیں اپنے سرچشمے یا Origin سے کٹی ہوئی ہیں، مگر اسے خسارہ قرار دیتی ہیں نہ المیہ، بلکہ اسے اپنی اصلی صورتِ حال قرار دے کر مطمئن ہوتی ہیں۔

ہائپر ریئلیٹی کے تصور کو لسانی نشان کے ساختیاتی تصور کے مماثل بھی قرار دیا گیا ہے۔ ساختیات، لسانی نشان کو بلا جواز اور Abitrary قرار دیتی ہے۔ یعنی لسانی نشان جس شے کے لیے برتا جاتا ہے، اس شے سے کوئی ناگزیر، فطری اور منطقی ربط نہیں رکھتا، (کسی شے کے لیے کوئی لازمی اور لسانی نشان موجود نہیں۔ لسانی نشانات ثقافتی سطح پر پیدا کیے جاتے ہیں) چوں کہ نشان، شے کی اصلیت سے لازمی اور منطقی ربط نہیں رکھتا، اس لیے وہ شے کا حقیقی ترجمان ہے، نہ اس کا قایم مقام، بلکہ شے کا محض کنونشنل نمایندہ ہے۔ کچھ یہی صورتِ حال ہائپر ریئلیٹی کی بھی ہے۔ وہ بھی حقیقت کی حقیقی ترجمان نہیں ہوتی، اسے دوبارہ تشکیل دیتی ہے۔ جس طرح ہم لسانی نشان کے ذریعے خارجی حقیقت سے نہیں، لسانی نشان میں لکھی گئی حقیقت سے آگاہ ہوتے ہیں، اسی طرح ہائپر ریئلیٹی ہمیں خارجی حقیقت سے کماحقہٗ آگاہ نہیں کرتی، بلکہ ’’میڈیم‘‘ کے ذریعے تشکیل دی گئی حقیقت سے روشناس کراتی ہے۔ تاہم لسانی اور برقی میڈیم میں فرق ہے۔

واضح رہے کہ میڈیم غیر جانب دار نہیں ہے۔ یہ میڈیم لسانی ہو، برقی ہو، یا تصویری ہو یا صوتی ہو، میڈیم کسی چیز کو بعینہٖ پیش نہیں کرتا۔ وہ چیز کی نوعیت، نہج اور مقاصد تک کو بدل دیتا ہے۔

اس طرح ہم حقیقت کا بہ راہِ راست نہیں، بالواسطہ تجربہ کرتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہم Mediated حقیقتوں میں جی رہے ہیں۔ مابعد جدید مفکرین نے زیادہ تر ٹی وی اور کمپیوٹر کے میڈیم کی بات کی ہے۔ مابعد جدید عہد کو ڈیجیٹل یا ای ایج بھی کہا ہے۔ محض اس لیے نہیں کہ ان کی بہتات ہوگئی ہے، بلکہ اس لیے بھی کہ انھوں نے ہمارے تصورات کو انقلابی طور پر تبدیل کر دیا ہے، بالخصوص ان چیزوں کے بارے میں تصورات جو ٹی وی یا کمپیوٹر سکرین کی وساطت سے ہم تک پہنچتی ہیں۔ اس ضمن میں بنیادی تحقیق فرانس لیوتار نے کی ہے۔ لیوتار کا مؤقف ہے کہ مابعد جدید عہد میں علم کی ترسیل کے ذرائع نے علم کی نوعیت کو بدل دیا ہے۔ اب علم بجائے خود مقصد نہیں رہ گیا۔ وہ ’’انفارمیشنل کموڈیٹی‘‘ کی صورت اختیار کر گیا ہے۔ علم اطلاع ہے، جسے صَرف ہونا ہے۔ علم سے وابستہ بے غرض دانائی کا تصور رخصت ہوتا جا رہا ہے۔ علم اب مارکیٹ کی چیز ہے، اسے خریدا اور بیچا جاتا ہے۔ دیگر اشیا کی طرح اس کے بھی (انٹلکچویل) پراپرٹی رائٹس ہیں۔ اب دنیا، علما اور جہلا پر مشتمل نہیں ہوگی، بلکہ ’’انفارمیشنل کموڈیٹی‘‘ رکھنے والوں اور اس سے محروم لوگوں میں تقسیم ہوگی۔ لیوتار نے مابعد جدید عہد میں علم کی صورتِ حال کی ہمت شکن تصویر پیش کی ہے۔

دراصل اس کے سامنے مغربی دنیا ہے، جہاں ہر چیز Digitalized ہوگئی ہے اور یہ احساس عام ہے کہ صرف وہی شے باقی رہ سکتی ہے جو ڈیجیٹل ہوسکتی ہے۔ اور ڈیجیٹل ہونے کا مطلب، شے کا کموڈیٹی میں بدلنا ہے اور کموڈیٹی اپنے آپ میں کوئی جوہر نہیں رکھتی، اُس کی قیمت اور معنویت اس کے صَرف ہونے میں ہے۔ یہ ایک ایسا مقام ہے، جہاں علم کا متبادل تصور پیش کرنے کی جتنی ضرورت ہے، اس سے زیادہ گنجایش ہے۔ مگر یہاں سب سے بڑا چیلنج علم کی سپر مارکیٹ کا ہے، جس پر صارفیت کا اجارہ ہے۔ اور جن معاشروں میں علم کا متبادل تصور پیش کرنے کی ’ثقافتی اہلیت‘ ہے، وہ صارفیت کے اجارے کے خاتمے کے لیے درکار اہلیت سے محروم ہیں۔ اور شاید اس سے بھی بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ اس ساری صورتِ حال سے ہی لاتعلق ہیں۔

مابعد جدیدیت کا ذکر انیسویں صدی کے ربع آخر سے بیسویں صدی کے نصف اوّل تک وقتاً فوقتاً ہوتا رہا، مگر مابعد جدیدیت کا ڈسکورس ۱۹۶۰ء کی دہائی میں قایم ہوا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ یہ ڈسکورس اوّل اوّل نہ ادب میں رائج ہوا، نہ فلسفے یا لسانیات میں، بلکہ آرکی ٹیکچر میں، ایک مخصوص رجحان کی نمایندگی کے لیے مروّج ہوا۔ اس کے بعد ۱۹۷۰ء کی دہائی میں اس کا چرچا

جامعات میں ہونے لگا اور زیادہ تر ثقافتی مطالعات تک محدود رہا۔ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں مابعد جدیدیت آرٹ، ادب، فلسفے اور دیگر شعبوں میں زیرِ بحث آنے لگی۔ جب آرکی ٹیکچر میں مابعد جدیدیت موضوعِ بحث بن رہی تھی، تب یورپ کی دانش ورانہ فضا پر ساختیات کا غلبہ تھا اور جب مابعد جدیدیت جامعات میں پہنچ رہی تھی اس وقت پسِ ساختیات کے مباحث عام ہو رہے تھے (اور پسِ ساختیات میں دریدا کی ڈی کنسٹرکشن اور میشل فوکو نظریات بطورِ خاص اہم ہیں)۔ گویا مابعد جدیدیت اور پسِ ساختیات کے مباحث میں ''معاصریت'' کا رشتہ ہے۔ بعض لوگ اس سے آگے جا کر دونوں کو ''ایک'' کہنے میں تامّل نہیں کرتے۔ حالاں کہ دونوں میں کچھ مماثلتیں اور کچھ اختلافات ہیں اور مماثلتوں اور اختلافات کی نوعیت خاصی پے چیدہ ہے، اسی لیے دونوں کو الگ کرنا آسان نہیں ہے۔ سرسری نظر میں دونوں میں یہ فرق نظر آتا ہے کہ پسِ ساختیات خود کوئی نظریہ نہیں، ان نظریات کا مجموعہ (اور اس مجموعے سے مرتّب ہونے والی ذہنی فضا) ہے، جو ساختیات کے بعد اور ساختیات کے ردّ عمل میں سامنے آئے ہیں۔ پسِ ساختیات میں اہم ترین نام دریدا اور فوکو کے ہیں اور دیگر قابلِ ذکر لوگوں میں ایم ایچ، ابرامز، جے ہلس ملر، پال دی مان، جیفری ہارٹ مین اور گیاتیری چکر ورتی سپیوک شامل ہیں۔ جب کہ مابعد جدیدیت وہ کلچرل صورتِ حال اور وہ تھیوریز ہیں جو جدیدیت کے ردّ عمل یا اس کی توسیع کے طور پر وجود میں آئی ہیں۔ اس طرح نمایاں فرق یہ ہے کہ پسِ ساختیات ''نظریہ'' ہے اور مابعد جدیدیت ایک پوری ثقافتی صورتِ حال، اس صورتِ حال سے وابستہ نظریات اور ایک پورا عہد ہے۔ پسِ ساختیات کا دائرہ کار (صرف فکر تک) محدود ہے اور مابعد جدیدیت کا میدانِ عمل (کلچر اور عہد تک) وسیع ہے۔ مابعد جدیدیت کے اہم ترین نظریہ ساز لیوتار اور بادریلا ہیں۔ پسِ ساختیات اور مابعد جدیدیت میں نمایاں مماثلت یہ ہے کہ دونوں ''کلیت پسندی'' (Totalizing) کی مخالف ہیں۔ وہ کلیت پسندی جسے پہلے روشن خیالی نے اور بعد ازاں جدیدیت اور ساختیات نے اختیار کیا۔ اس طرح دونوں جدیدیت کے بنیادی مقدمات کو چیلنج کرتی ہیں۔ علاوہ ازیں پسِ ساختیات اور مابعد جدیدیت، آفاقیت کے بجائے مقامیت، مماثلت کی بجائے افتراق، یکسانیت کے بجائے تنوع کو یکساں طور پر فوقیت دیتی ہیں۔ اور یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مابعد جدیدیت کی ذیلی تھیوریز جیسے مابعد نوآبادیات، تانیثیت، نو مارکیست وغیرہ پر، پسِ ساختیاتی مفکرین، دریدا اور فوکو کے نظریات کا گہرا اثر ہے۔ چناں چہ اگر بعض لوگ دریدا، فوکو، لیوتار اور بادریلا کو مابعد جدیدیت کے تحت زیرِ بحث لاتے ہیں تو اس کی معقول وجوہ موجود ہیں۔

مابعد جدیدیت کی فکر کا مرکزی نقطہ تلاش کرنا مشکل ہی نہیں، مابعد جدیدیت کی روح کے خلاف بھی ہے۔ مابعد جدیدیت متعدد علوم، آرٹ کے تمام شعبوں اور متنوع ثقافتی مظاہر میں سرایت کیے ہوئے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ علوم، آرٹ اور ثقافتی مظاہر نے اپنی انفرادیت اور پے چیدگی تج دی ہے اور وہ یکساں صورت یا مشترک مقاصد کے حامل ہو گئے ہیں۔ یکسانیت اور اشتراک جدیدیت کی صفات تھیں، جسے مابعد جدیدیت نوکِ تنقید پر رکھتی ہے۔ جدیدیت مماثلتوں کو اہمیت دے کر اشیا و مظاہر کی بنیادی اور آفاقی ساختوں کی جست جو کرتی تھی، مگر مابعد جدیدیت، آفاقی ساخت اور آفاقی صداقت کو التباس قرار دیتی ہے۔ اگر مابعد جدیدیت، مماثلت اور مرکزیت کو مسترد کرتی ہے تو آخر کس بنیاد پر یہ علوم، آرٹ اور ثقافتی اعمال کے ''مرکزی میلان'' ہونے کا دعویٰ کرتی ہے؟ یہ سوال برمحل اور مابعد جدیدیت کو سمجھنے میں معاون ہے۔

مابعد جدیدیت کو چوں کہ ایک عہد قرار دیا گیا ہے، اس لیے اس عہد کی علمی، سماجی، ثقافتی اور جمالیاتی سرگرمیوں کو بھی مابعد جدید قرار دینا لابدی تھا۔ ادوار بندی یا Periodization میں ایک گونہ جبر ہوتا ہے۔ افتراقات کو نظر انداز کیا جاتا اور مماثلتوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کیا جاتا ہے اور انھیں ایک دور کی تمام سرگرمیوں پر مسلّط کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہ جبر کسی حد تک مابعد جدیدیت میں بھی ہے، لیکن مابعد جدیدیت ''خود شعوریت'' کی حامل ہونے کی وجہ سے اس جبر سے آگاہ اور اس کی نقاد ہے۔ مثلاً بعض مورّخین نے نشاۃ ثانیہ، روشن خیالی اور جدیدیت کے ادوار کو پورے یورپ اور پوری دنیا کی تاریخ کے ادوار کہا ہے۔ مابعد جدیدیت اسے تاریخ کا ''جبری اور کلی تصور'' کہہ کر مسترد کرتی ہے۔ مابعد نوآبادیاتی تھیوری نے بالخصوص تاریخ کے اس تصور کو مغرب کے نوآبادیاتی مقاصد کا شاخسانہ قرار دیا ہے۔ مابعد جدیدیت ہر تاریخی عہد اور ہر مظہر کو Localized تسلیم کرتی ہے۔ لہٰذا ہر عہد اور ہر مظہر اپنے مقامی تناظر میں وجود رکھتا اور قابلِ فہم ہوتا ہے۔ اس دلیل کی رو سے مابعد جدیدیت، خود بھی اپنے تناظر کی پابند ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ ہر علاقے اور خطے کی اپنی مخصوص صورتِ حال ہے۔ لہٰذا اس کی تفہیم اس کے مقامی تناظر میں ہونی چاہیے۔ دوسرے لفظوں میں، مابعد جدیدیت کسی تاریخی دور اور کسی علمی، ثقافتی یا

جمالیاتی مظہر کی تفہیم کے لیے آفاقی اور اٹل اصولوں کی قایل نہیں۔ وہ ان کے لیے خود انھی سے ماخوذ یا انھی کے لیے موزوں پیراڈایم کی اہمیت پر زور دیتی ہے۔ مابعد جدیدیت کسی بھی طرح کی مرکزیت کی قایل نہیں۔

چوں کہ مابعد جدیدیت، مرکزیت کی مخالف ہے، اس لیے یہ ان تمام معاشروں اور ذہنوں کے لیے بڑا چیلنج بھی ہے جو اس سے روشنی حاصل کرنے کی تمنا رکھتے ہیں۔ مابعد جدیدیت کسی سوال کا بنا بنایا جواب دینے کے بجائے، خود جواب دریافت کرنے کی تحریک دیتی ہے۔

لامرکزیت مابعد جدید مفکروں کی فکر میں بھی ہے۔ مثلاً کسی مابعد جدید مفکر کے ”بنیادی فکری نظام“ کی نشان دہی آسان نہیں۔ نظام یا نظریہ پابند کرتا ہے؛ چیزوں کو عمومی بناتا ہے؛ کلیہ سازی کرتا ہے؛ اشیا کے باہمی افتراقات اور تناقضات کو نظر انداز کرتا ہے، جب کہ ہم جس دنیا سے دوچار ہیں، وہ ”ہر لحظہ نیا طور نئی برقِ تجلّی“ کی صورت ہے، جو کثرت، تنوع اور جلوہ ہاے رنگ رنگ کی حامل ہے۔ ہماری تمثیلی منطق یا تشبیہی انداز جب دو مختلف اشیا کو کسی اشتراک کی بنیاد پر ”ایک“ قرار دیتا ہے تو دراصل وہ ایک کے اجارے کو قایم کرتا ہے، جو ایک سیاسی عمل اور طاقت کا کھیل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید مفکرین ایک سے زائد تھیوریز اور زاویہ ہاے نظر کو بہ یک وقت کام میں لاتے ہیں۔ مثلاً دریدا فلسفے کا مورّخ، نقاد اور نئے طرزِ مطالعہ کا موجد ہے۔ فوکو انسانی فکر کا مورّخ، ”سماجی اعمال کا فلسفی“، نقاد، اپنے مطالعاتی منہج کی بنیاد کبھی آرکیالوجی اور کبھی جینیالوجی پر رکھتا ہے۔ اسی طرح گائتری چکرورتی سپیوک خود کو ”فیمن اسٹ مارکسسٹ ڈی کنسٹرکواسٹ“ کہتی ہے۔ اس کے نزدیک نسائی، مارکسی اور ساخت شکن رویہ، ایک نہیں مختلف نظریات سے عبارت ہے۔ اس کا مؤقف ہے کہ ادبی اور تاریخی متون کو سمجھنے کے لیے، ان مختلف نظریات سے، ان کے اختلافات اور حدود کا لحاظ رکھتے ہوئے استفادہ ضروری ہے۔ یہ بات ان لوگوں کے لیے یقیناً پریشان کن ہے، جو کسی ایک نظریے کو تمام سوالات کے جوابات کی کلید سمجھتے ہیں اور یہ حقیقت نہیں سمجھتے کہ ہر نظریے کے حدود ہوتے ہیں اور انھی میں وہ کارگر ہوتا ہے۔

مابعد جدیدیت ثانی یا پوسٹ ماڈرن ازم، اپنے پورے فکری پوٹینشل کے ساتھ ۱۹۸۰ء کی دہائی میں زیرِ بحث آئی، مگر اس سے وابستہ ”فکر“ کا ارتقا رفتہ رفتہ ہوا ہے۔ مابعد جدید فکر کے ابتدائی نقوش ۱۹ویں صدی کے آخری نصف میں تلاش کیے گئے ہیں۔ بالخصوص کرکےگارڈ اور نطشے کے یہاں۔ کرکےگارڈ کا قول تھا کہ ”سچائی موضوعی ہوتی ہے۔“ کوئی سچائی آفاقی اور معروضی نہیں ہے اور موضوعی ہونے کی بنا پر اضافی ہے۔ آفاقیت کے بجائے اضافیت، مابعد جدیدیت کا اہم مقدمہ ہے۔ نطشے کی عدمیت (Nihilism) کو بھی مابعد جدید فکر کی زنجیر کی اہم کڑی شمار کیا گیا ہے۔ نطشے کی عدمیت ”اقتدار اور معانی کے یک سر انکار“ سے عبارت ہے۔ عدمیت کو نطشے نے جدیدیت کا عارضہ کہا تھا۔ اس کے نزدیک یورپی ماڈرنیٹی مخصوص ورلڈ ویو رکھتی ہے، جو دراصل عیسائیت سے ماخوذ ہے (واضح رہے کہ نطشے یورپی ماڈرنیٹی کے ایک خاص مرحلے کی بات کر رہا ہے، جب یورپ مذہبی اعتقادات کو اپنی ثقافت کی گہری سطحوں میں سنبھالے ہوئے تھا)۔ یعنی ماڈرن یورپ دنیا کی تعبیر عیسائی مذہبی عقیدے کی رو سے کرتا ہے۔ اور اس طرح وہ مادّی اور حسی دنیا کے ضابطے، قوانین ایک ایسی دنیا سے اخذ کرتا ہے جو ماورا ہے۔ دونوں دنیاؤں کی سچائیاں الگ ہیں۔ مادّی دنیا کی سچائی اس کا Web of Causality ہوتا ہے اور ماورا کی سچائی اس Web سے آزاد اور الگ ہوتا ہے۔ نطشے کا مؤقف ہے کہ مادّی دنیا کی اقدار، اس کی اپنی سچائی سے طے ہونی چاہییں۔ وہ ماورا کی سچائی اور اقدار پر شبہے کا اظہار کرتا ہے۔ یہی عدمیت ہے۔ اور جب وہ خدا کی مرگ کا اعلان کرتا ہے تو یہ عدمیت کی ریڈیکل صورت ہے، جب اس کا شبہ یقین میں بدل جاتا ہے۔

نطشے نے عدمیت کی دو صورتوں (منفعل اور فعال) کی نشان دہی کی۔ منفعل عدمیت، دنیا کو اقدار اور معانی سے خالی سمجھ کر افسردگی کی گرفت میں آ جانا ہے اور فعال عدمیت یہ ہے کہ جب اقدار اور معانی کے نظام کو منہدم کر دیا جائے اور اس کے نتیجے میں Disillusioned Creative Ability کو زبردست تحریک ملے اور اقدار کو ازسرِ نو تشکیل دینے کی کوشش کی جائے۔ نطشے کا عدمیت کا یہ تصور ”جدید“ ہے کہ جدید رویہ پرانے کا انہدام کرتا ہے تو نئے کی تعمیر کا سامان بھی کرتا ہے۔ وہ تاریخ کے عمل میں رخنہ ڈالتا ہے تو اسے پُر کر کے تاریخ کے عمل کو جاری بھی کر دیتا ہے اور اپنے اس عمل کو ترقی سے تعبیر کرتا ہے۔ اطالوی مابعد جدید مفکر گیانی ویتھو نے وضاحت کی ہے کہ اگر ہم ذرا زاویہ بدل کر دیکھیں تو نطشے کی عدمیت ہمیں مابعد جدیدیت کی پیش رو محسوس ہوگی۔ مثلاً پرانی اقدار کا انہدام کر کے نئی اقدار تعمیر کرنا، دراصل Origin کی طرف پلٹنا ہے، کہ ہر قدر اور معنی، نیا ہو یا پرانا، کوئی نہ کوئی بنیاد رکھتا ہے۔ پرانی قدر کا سرچشمہ مطلق

اتھارٹی ہے تو نئی اقدار کا سرچشمہ عقل کی اتھارٹی ہے۔ لہٰذا نئی قدار کی تشکیل کا عمل بھی آزادی کا عمل نہیں ہے: پرانے جال میں نئے ڈھنگ سے گرفتار ہونے کا عمل ہے۔ اسی بنا پر نطشے اقدار کی کامل نفی کا قائل نظر آتا ہے اور حقیقت کو Tissue of Erring کہتا ہے۔ یہ خالص مابعد جدید رویہ ہے، جس کے اثرات آگے آنے والے مفکرین پر پڑے۔

عدمیت کے نظریے کو آرٹ میں دادائیت (Dadaism) کی تحریک نے اختیار کیا۔ دادائیت کی تحریک ۱۹۱۶ء میں زیورخ میں شروع ہوئی اور پہلی جنگِ عظیم کے بعد پیرس میں مقبول ہوئی۔ بعدازاں اس کے اثرات انگلستان اور امریکا کے ادب پر پڑے۔ عدمیت کے زیر اثر دادائیت معانی، اصول اور اقدار کی کامل نفی کرتی تھی۔ Nothing اس کا اصل الاصول تھا۔ دادائیت کو جدیدیت میں شامل کیا جاتا ہے، مگر اس کا رشتہ ایک سطح پر مابعد جدیدیت سے بھی ہے۔ بالخصوص وہاں، جہاں دادائیت معانی اور اقدار کی یک سر نفی کا علم بلند کرتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا معانی کی کامل نفی ممکن ہے؟ اصل یہ ہے کہ جب معانی کی نفی کا دعویٰ کیا جاتا ہے تو وہ دعویٰ ایک خاص وقت اور مخصوص تناظر میں قایم کیے گئے معانی کی نفی کا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فی نفسہٖ معانی کا نہیں بلکہ مخصوص معانی یا معنی کی Stability کی نفی پر اصرار کیا جاتا ہے۔ معانی کا انہدام، معانی کی آفرینش کے شعور کے بعد ہی ممکن ہوتا ہے۔ ہر معنی اور قدر ایک خاص لمحے، تناظر، تاریخ کے محور پر تشکیل پاتی ہے۔ معنی اور قدر ماورائی اور مستقل نہیں، اپنی اصل میں سماجی تشکیل ہیں۔ معنی کی آفرینش کا یہ شعور ہی اس کی نفی کا سامان کرتا ہے۔ مابعد جدیدیت کی سب سے بڑی دین غالباً یہ ہے کہ اس نے معنی اور قدر کو سماجی تشکیل ثابت کیا ہے۔

مابعد جدید ’’فکر‘‘ کے ارتقا میں وٹگنسٹائن (۱۸۸۹ء-۱۹۵۱ء) کے خیالات نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس نے ایک تو ’’لینگوئج گیم‘‘ کا نظریہ دیا، جس کے مطابق ہر شعبۂ علم کی اپنی زبان ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر شعبۂ علم اپنے مقدمات و نظریات سے زیادہ اپنی مخصوص زبان سے پہچانا جاتا ہے۔ غالباً اسی لیے اس نے تمام فلسفے کو Critique of Language قرار دیا۔ دوسرا اس نے یہ کہا کہ کوئی معنی شخصی اور نجی نہیں ہے۔ معنی زبان میں ہے، زبان سے قایم ہے اور زبان سماجی تعامل سے وجود میں آتی ہے۔ بنابریں معنی ’’سماجی‘‘ ہے۔ لیوتار نے وٹگنسٹائن سے بہ طورِ خاص اثر قبول کیا۔

معنی، صداقت اور قدر کے سماجی ہونے کا تصور ساختیات نے بھی دیا۔ اس لیے ایک سطح پر ساختیات بھی مابعد جدیدیت کی پیش رو بنتی ہے، مگر دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ ساختیات، صداقت کا کلیت پسندانہ تصور رکھتی اور اس کے آفاقی ہونے کا شائبہ اُبھارتی ہے، جب کہ مابعد جدیدیت صداقت کے Localized اور Fragmented ہونے میں یقین رکھتی ہے۔ لیوی سٹراس (۱۹۰۸ء) نے جب ساختیات کو بروے کار لا کر امریکی انڈین اساطیر کا مطالعہ کیا تو ان سب کے باطن میں مشترک ساخت دریافت کی۔ اس کا مؤقف تھا کہ یہ ساخت، انسانی ذہن کی ساخت ہے۔ گو اساطیر مختلف جغرافیائی خطوں میں بکھری ہوئی ہیں، مگر انھیں یکساں نوعیت کی ذہنی ساخت نے جنم دیا ہے۔ اس طرح لیوی اسٹراس نے یہ تصور بھی پیش کیا کہ انسانی ذہن کی تفہیم ’’اندر‘‘ سے نہیں ’’باہر‘‘ سے ہونی چاہیے۔ ’’باہر‘‘ سے مراد وہ سماجی اعمال اور تخلیقات ہیں جنھیں انسانی ذہن نے جنم دیا ہے۔ لہٰذا ساختیات وہاں تک تو مابعد جدیدیت کی شریکِ کار ہے، جہاں وہ صداقت کو ’’باہر‘‘ کے سماجی اعمال میں تلاش کرتی ہے، مگر جب ساختیات صداقت کے کلی اور آفاقی ہونے کا تصور دیتی ہے تو وہ جدیدیت کی صف میں پہنچ جاتی ہے جسے بعد ازاں مابعد جدیدیت نشانہ تنقید بناتی ہے۔

ساختیات کی کلیت پسندی کو دریدا (۱۹۳۰ء-۲۰۰۴ء) نے چیلنج کیا۔ دریدا معنی کے سماجی ہونے کا تو قایل ہے، مگر معنی کے استقرار کو تسلیم نہیں کرتا۔ معانی کے استقرار میں یقین ہی کلیت پسندی اور سسٹم کے تصور کو ممکن بناتا ہے اور معانی کے استقرار کا تصور ’’موجودگی کی متھ‘‘ کا پیدا کردہ ہے۔ پورے یورپی فلسفے میں یہ متھ، صوت مرکزیت کی صورت میں موجود ہے…… یہ کہ تقریر، تحریر پر فوقیت اور اوّلیت رکھتی ہے۔ تقریر کی اوّلیت کا مطلب، مقرر یا مصنّف کی موجودگی کو تسلیم کرنا ہے اور یہی موجودگی کی ’’متھ‘‘ ہے، جو معانی کو واحد اور متعیّن قرار دیتی ہے۔ دریدا اِس کے مقابلے میں لوگو مرکزیت کی تھیوری پیش کرتا ہے۔ یہ تھیوری تحریر کو مقدم قرار دیتی ہے اور اس طرح ’’موجودگی کی متھ‘‘ کو مسترد کرتی ہے۔ اس متھ کے استرداد کے بعد متن آزاد ہو جاتا ہے۔ یعنی متن کا تصور جب لوگو مرکزیت کی روشنی میں کیا جائے گا تو وہ واحد معنی کا پابند نظر نہیں آئے گا، بلکہ اس کے معانی کے اطراف کھلے دکھائی دیں گے۔ نیز یہ معلوم ہوگا کہ متن کے اندر متن موجود ہے، جو پہلے کو ڈی کنسٹرکٹ کر رہا ہے۔ توجہ طلب بات یہ ہے کہ دریدا نے متن کی ڈی کنسٹرکشن کو متن کا اپنا

وقوعہ (Occurance) قرار دیا ہے۔ بعض لوگ ڈی کنسٹرکشن کو متن کے تجزیے کا حربہ خیال کرتے ہیں، جو درست نہیں۔ یعنی متن کی ساخت شکنی کا سامان خود متن میں مضمر ہے۔ وہی بات کہ مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی۔ مابعد جدیدیت میں تکثیریت عدم تعیّن، اضافیت وغیرہ کا جو ذکر ہوتا ہے، وہ بڑی حد تک دریدا کا دیا ہوا ہے۔ دریدا معنی کے Unstable ہونے، متفرق اور ملتوی ہوتے چلے جانے، استقرار سے محروم ہو جانے مگر نتیجتاً کثیر ہونے کو تسلیم کرتا ہے۔ دریدا کے نزدیک معانی کی کثرت اور معانی کا ‘‘فری پلے’’ متن پر مسلّط نہیں ہوتا، متن میں موجود ہوتا ہے۔ دریدا نے یہ تصور اصل میں سوسیئر سے لیا تھا۔ سوسیئر نے ایک لسانی نشان کے دوسرے نشان سے فرق کو بنیادی اہمیت دی تھی۔ ہر نشان کا دوسرے سے تکلمی، املائی اور صوتی فرق ہی ہر نشان کو ‘‘ممکن’’ بناتا ہے۔ ‘‘عام’’ اور ‘‘آم’’ میں املائی فرق ہی ان کے معانی کو ممکن بناتا ہے، وگرنہ ان میں کوئی جوہر موجود نہیں، جو انھیں الگ پہچان اور معانی دیتا ہو۔ چوں کہ جوہر نہیں اس لیے معنی بھی واحد اور مستقل نہیں۔ دریدا معانی کی کثرت اور عدم استقرار کو خود زبان کی ساخت میں تلاش کرتا ہے۔

اس مقام پر ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ اردو کے بعض بزرجمہروں کا خیال ہے کہ دریدا کے تکثیریت کے تصور میں کچھ نیا نہیں۔ معنی کی کثرت کا تصور ہمارے یہاں پہلے سے موجود ہے: طرفیں رکھے ہے سخن ایک چار چار میر۔ اس باب میں پہلی گزارش یہ ہے کہ سخن کی چار طرفوں کا ذکر بلاشبہ ایک اہم تنقیدی بیان ہے اور غالباً اس کی بڑی اہمیت یہ ہے کہ اس میں منشائے مصنف کی نفی کی گئی اور سخن کے خود مختار نشانیاتی عمل کی نشان دہی کی گئی ہے۔ اگر معانی ایک سے زائد ہیں تو گویا سخن کا کوئی مرکزہ نہیں ہے اور منشائے مصنف ہمیشہ اس مرکزے میں وجود رکھتا ہے۔ جب منشائے مصنف باقی نہ رہا تو مصنف کی متن پر اجارہ داری بھی نہ رہی بلکہ متن اپنے معنیاتی، نشانیاتی عمل میں آزاد ہو گیا، لیکن چوں اسے نظریایا نہیں گیا، لہٰذا یہ معلوم نہیں ہوتا کہ متن اپنے نشانیاتی عمل میں کیوں کر آزاد ہوتا ہے؛ معنی کی یہ اطراف لہجے سے پیدا ہوتی ہیں یا علامتی پیرائے سے؟ بس یہ معلوم ہوتا ہے کہ سخن یعنی شاعری میں ایک سے زیادہ معانی ہوتے ہیں۔ ان معانی کی نوعیت کیا ہے اور یہ کیوں کر پیدا ہوتے ہیں، اس باب میں محض اندازوں سے ہی کام لیا جا سکتا ہے۔ دریدا کے یہاں کثرتِ معانی، علامت کی پیدا کردہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک لسانی وقوعہ ہے؛ زبان کی بنیادی ‘‘خصوصیت’’ ہے، جب کہ ہماری شعریات میں معنی کی کثرت، سخن یعنی تخلیقی متون سے جڑی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ دریدا کے یہاں معانی کی کثرت، معانی کے عدم استحکام اور ‘فری پلے’ سے وابستہ ہے۔ اور ہمارے یہاں معانی کے مسلسل التوا کا کوئی تصور نہیں ہے۔

مناسب ہو گا کہ یہاں عدمیت اور ڈی کنسٹرکشن کے لطیف فرق پر بھی روشنی ڈال دی جائے۔ عدمیت معانی کا انہدام کرتی ہے، جب کہ ڈی کنسٹرکشن معانی کا انہدام نہیں، معانی کا التوا ہے۔ عدمیت معانی سے انکار کی قایل ہے مگر ڈی کنسٹرکشن واحد معنی کے انکار اور معانی کی کثرت کا اثبات کرتی ہے۔ معنی کا التوا اُس وقت ہوتا ہے، جب معنی کو کسی نئے تناظر سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہر معنی اصل میں Contextualized ہے۔ مثلاً لفظ قلم ایک تناظر میں محض لکھنے کا آلہ ہے۔ دوسرے تناظر میں یہ طاقت کی علامت ہے۔ لفظ، ادبی، سیاسی، صحافیانہ، آئینی ہوتا ہے، اس لیے لفظ کی طاقت کے کئی مظاہر ہیں۔ ادیب کے لفظ، صحافی کے لفظ، سیاست دان کے لفظ، حکم ران کے لفظ، جج کے لفظ کی اپنی طاقت ہے۔ تیسرے تناظر میں لفظ مصنّف کا نمایندہ ہے۔ کسی اور تناظر میں یہ لکھنے والوں کی کمیونٹی کا ترجمان ہے۔ اس طرح تناظر کے بدلتے چلے جانے سے ایک ہی لفظ کے معانی بدلتے چلے جاتے ہیں۔ معانی کے اسی طور پر بدلتے چلے جانے کا مطلب ہی معانی کا Unstable ہونا ہے۔ یعنی ایک تناظر میں معنی Stable ہوتا ہے مگر دوسرے تناظر میں وہ معنی Unstable ہو جاتا ہے۔ مابعد جدیدیت میں تناظر کی اہمیت، معنی کی عدم حتمیت، عدم تعیّن، معانی کی کثرت و اضافیت، معانی کی مقامیت، ایسے تصورات دریدا کی ساخت شکنی کی دین ہیں۔

دریدا زیادہ تر زبان اور متن کے مطالعے پر مرتکز رہتا ہے مگر فوکو سماج اور تاریخ کا مطالعہ کرتا ہے۔ تاہم دونوں کا مقصود ایک ہے: لسانی، متنی اور سماجی تشکیلات کا تجزیہ کرنا۔ فوکو (۱۹۲۵-۱۹۸۴ء) بھی ساختیات کی کلیت پسندی اور جدیدیت کی ترقی پسندی اور آفاقیت کا نقاد ہے۔ جدیدیت تاریخ کا مستقیمی تصور رکھتی ہے۔ وہ تاریخ کو مسلسل آگے کی طرف بڑھنے والا خط قرار دیتی ہے۔ آگے کا ہر مرحلہ پہلے سے بہتر اور مائل بہ ارتقا ہوتا ہے۔ فوکو تاریخ کے اس تصور کو ‘‘تشکیل’’ قرار دیتا اور اس کا متبادل پیش کرتا ہے۔ وہ تاریخ کو عدم تسلسل کا مظہر کہتا اور تاریخ کے سفر کو سیدھے خط کے بجائے قوس کا سفر قرار دیتا ہے۔ ہر قوس 'Episte'me' ہے۔ تاریخ کی ہر

قوس دیگر قوسوں سے مختلف ہے۔

فوکو Episte'me' سے ضابطوں اور قوانین کا وہ مجموعہ مراد لیتا ہے جو ایک عہد کی مختلف علمی اور سماجی سرگرمیوں کے عقب میں قدرِ مشترک کے طور پر موجود اور کارفرما ہوتا ہے۔ ضابطوں کا یہ مجموعہ اپنی اصل میں سماجی ہے، یعنی سماجی قوتیں Episte'me' کو تشکیل دیتی ہیں۔ Episte'me' ہی کسی سرگرمی کے خوب اور ناخوب، موزوں اور غیر موزوں، روا اور ناروا کا فیصلہ کرتی ہے۔ فوکو کے مطابق ہر عہد میں کئی کلامیے (ڈسکورس) رائج ہوتے ہیں۔ کلامیے کی نوعیت اور مقاصد طاقت طے کرتی ہے۔ گویا ہر کلامیے میں غلبے کی خواہش پوشیدہ ہوتی ہے۔ کلامیہ صداقت کے علم بردار ہونے کا شائبہ اُبھارتا ہے، مگر اصل میں وہ غلبے کی خواہش میں مبتلا ہوتا ہے۔

مابعد نوآبادیاتی تھیوری (جو مابعد جدیدیت کی ذیلی تھیوری ہے) پر فوکو کے ڈسکورس کے نظریے کا گہرا اثر ہے۔ ایڈورڈ سعید نے اسے ''متنی رویہ'' (Textual Attitude) کہا ہے۔ ڈسکورس طاقت کے حصول اور غلبے کی شدید خواہش رکھتا ہے۔ ''متنی رویہ'' بھی غلبے کا تمنائی ہوتا ہے۔ سعید یہ باور کراتا ہے کہ کس طرح مشرق کے غلام ممالک سے متعلق لکھے گئے متون سے، ان ممالک کے بارے میں رائے قایم کی گئی اور پھر اس رائے کی روشنی میں انھیں نوآبادی بنایا گیا۔ گویا متون کے ذریعے نوآبادیاتی نظام کی نیو رکھی گئی اور اسے استحکام دیا گیا۔ سام راجی ممالک نے نوآبادیات سے متعلق جو متون لکھے، پہلے سے موجود متون کی جو تشریحیں اور تعبیریں کیں اور جو کلامیے رائج کیے، ان کا مقصد اپنا سیاسی استحکام اور غلام ممالک کا معاشی و ثقافتی استحصال تھا۔ یہ تمام متون یا کلامیے صداقت کا شائبہ تو اُبھارتے ہیں؛ غلام ممالک سے متعلق 'علم' مہیا کرنے کا گمان پیدا کرتے ہیں مگر اسی شائبے اور گمان کی آڑ میں یہ اپنے غلبے کی خواہش کو چھپاتے ہیں۔ یہ متون یا کلامیے جس 'علم' کا شائبہ ابھارتے ہیں، وہ اپنی اصل میں سماجی تشکیل ہوتا ہے۔ گائتری چکرورتی سپیوک نے وضاحت کی ہے کہ کولونیل ڈسکورس متعلقہ خطے کے حقیقی تاریخی واقعات اور سچائیوں کی نمایندگی نہیں کرتا بلکہ مسلّط کر دیا جاتا ہے۔ اور اس ڈسکورس کی کام یابی کا راز یہ ہے کہ اس ڈسکورس کو قبول کر لیا جاتا ہے۔ نوآبادیاتی باشندے اپنا اور اپنی تاریخ و ثقافت کا علم نوآبادیاتی ڈسکورس کے ذریعے حاصل کر کے مطمئن ہو جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ اس ''متنی غلبے'' کو تسلیم کر لیتے ہیں، اس غلبے سے بے خبر رہتے ہوے! مابعد نوآبادیاتی تھیوری مابعد جدیدیت کی مانند ہی سچائی کو سماجی تشکیل تسلیم کرتی ہے۔

یہاں یہ سوال اٹھانا بے محل نہیں ہوگا کہ صداقتوں کے سماجی تشکیل ہونے کا راز افشا ہونے پر مابعد جدید مفکر کیا رویہ اختیار کرتے ہیں؟ کیا وہ صورتِ حال کو منکشف کرتے ہیں یا اس سے آگے بڑھنے اور نئی صورتِ حال کے خدوخال اُبھارنے کی کوشش کرتے ہیں؟ اس ضمن میں مابعد جدیدیت میں دو قسم کے مفکر ہیں؛ ایک سائنسی رویے کے حامل اور دوسرے آئیڈیالوجیکل طرزِ عمل کے علم بردار۔ دریدا، فوکو، بادریلا، لیوتار سائنسی رویہ اختیار کیے ہوئے ہیں، مگر تانیثیت پسندوں نے (جیسے گائتری) آئیڈیالوجیکل رویے کو قبول کیا ہے۔ چناں چہ وہ تاریخ کے باطل بیانیوں کے مقابلے میں متبادل بیانیے یا Counter Narratives تشکیل دیتی ہیں۔ مثلاً تاریخ میں نوآبادیاتی اقوام اور عورتوں کو بولنے کی اجازت نہیں دی گئی۔ دونوں کی جگہ ''غیر'' (The other) بولتا ہے، یعنی سام راج اور مرد۔ گائتری ایسے بیانیے لکھنے کے حق میں ہے، جن میں نوآبادیاتی ملک کا فرد اور عورت خود اپنی زبان بولے اور یہ عمل دراصل تاریخ کو ازسرِ نو لکھنا ہے۔ پیشِ نظر رہے کہ تاریخ کی تصیفِ نو کا مطلب دراصل تاریخ کی نئی تعبیر ہے۔ نئے اور متبادل بیانیے بھی دراصل نئی تعبیریں ہیں، اسی لیے بعض لوگوں نے مابعد جدیدیت میں تعبیریت (Hermeneutics) کو حاوی ڈسکورس قرار دیا ہے۔ لہٰذا اردو میں مابعد جدیدیت کو قبول کرنے کا مطلب متبادل بیانیے تصنیف کرنا ہے۔ اپنی تاریخ اور اپنی صورتِ حال کا اپنا بیانیہ لکھنا ہے!

مابعد جدید فکر کے ارتقا کے سلسلے میں امریکی سائنسی مورّخ و فلسفی تھامس کوہن کے پیراڈایم کے نظریے کا ذکر بالعموم نہیں کیا گیا۔ حالاں کہ مابعد جدیدیت کا ہمہ اقسام سچائیوں کو سماجی تشکیل قرار دینے کا نظریہ دیگر علوم کے علاوہ پیراڈایم سے بھی ماخوذ محسوس ہوتا ہے۔ کوہن نے ''سٹرکچر آف سائنٹفک ریوولوشن'' (۱۹۶۲ء) نامی کتاب میں سائنس کی موضوعی تاریخ لکھی۔ اس کتاب میں اس نے یہ دکھایا ہے کہ ہر سائنسی دور اس دور کے پیراڈایم کے تابع ہوتا ہے۔ یعنی ایک عہد کی جملہ سائنسی تحقیقات، تحقیقات کا دائرہ، مقاصد اور نتائج انفرادی ہوتے ہیں نہ آزادانہ، بلکہ اس عہد کے پیراڈایم کے تحت اور اندر ہوتے ہیں۔ پیراڈایم ایک طرح کا ماورائی حصار ہے اور ایک عہد کے سائنسی محقّق اس حصار کی گرفت میں ہوتے ہیں۔ کوہن کے نزدیک پیراڈایم ''عقاید،

اقدار اور تکنیکوں'' کا وہ مجموعہ ہے، جو ایک (سائنسی) گروہ میں رائج اور مقبول ہوتا ہے۔ اس طرح پیراڈائم، سائنسی اور غیر سائنسی رویوں کا امتزاج ہے۔ عقائد اور اقدار غیر سائنسی مگر تکنیک سائنسی رویہ ہے۔ اور ظاہر ہے کہ عقائد و اقدار سماجی عمل کے نتیجے میں پیدا ہوتے ہیں، لہٰذا سماجی عمل، سائنسی تحقیق کے دائرۂ عمل کو تشکیل دیتا اور کنٹرول کرتا ہے۔ چوں کہ سائنسی علم سماجی عمل سے متاثر و منوّر رہوتا ہے، اس لیے ایک سطح پر جا کر ''سماجی حیثیت'' اختیار کر جاتا ہے۔ تھامس کوہن کی تحقیق سائنسی علم کو روایتی مفہوم میں معروضی، غیر جانب دار ثابت نہیں کرتی۔ مابعد جدیدیت کا مؤقف بھی یہ ہے کہ کوئی شے، کوئی مؤقف، کوئی علم، معروضی اور معصوم نہیں ہے۔

پیراڈائم کی اصطلاح بڑی حد تک اے پس ٹیم کا مفہوم رکھتی ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ اے پس ٹیم، ایک عہد کی جملہ فکری و ثقافتی سرگرمیوں کو محیط ہے اور پیراڈائم کا تعلق فقط ایک علم (سائنس) سے ہے۔ جس طرح فوکو نے مغربی فکر کی تاریخ کو اے پس ٹیم میں بیان کیا ہے (کل چار اے پس ٹیم بیان کی ہیں؛ نشاۃ ثانیہ؛ کلاسیکی؛ جدید اور مابعد جدید) اسی طرح کوہن نے سائنسی فکر کی تاریخ کو پیراڈائم شفٹ میں ظاہر کیا ہے۔ اے پس ٹیم تاریخ کے سفر کو مسلسل کے بجائے انقطاع سے عبارت قرار دیتی ہے۔ اور ایک پیراڈائم سے دوسرے پیراڈائم کی طرف سفر بھی مربوط اور مسلسل کے بجائے انقطاع کا حامل ہوتا ہے (تاہم بعد ازاں کوہن نے سائنسی تاریخ کے سفر کو بتدریج کہنا شروع کر دیا تھا)۔

پیراڈائم اور اے پس ٹیم سے مابعد جدیدیت نے دو باتیں بطورِ خاص سیکھی ہیں: ایک یہ کہ ہر علم، ہر تصور، ہر قدر، ہر نظریہ کسی نہ کسی سطح پر پہنچ کر ''سماجی'' ہو جاتا ہے۔ یعنی کوئی شے سماجی تناظر سے الگ نہیں ہے۔ سماجی تناظر دراصل کسی سماج کا وہ ورلڈ ویو ہے، جو ایک خاص لمحے میں سماج میں رائج ہوتا ہے۔ سماجی تناظر کو سماج کا نشانیاتی نظام بھی کہا جا سکتا ہے۔ چوں کہ سماجی تناظر، ورلڈ ویو اور نشانیاتی نظام (جن کا مجموعہ پیراڈائم اور اے پس ٹیم ہے) اجتماعی اور لاشعوری ہے، اس لیے فرد غیر اہم ہے۔ مابعد جدیدیت فرد، موضوع، مصنّف و مفکر کو اولین ریفرنس کے طور پر نہیں لیتی۔ یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ ایک اے پس ٹیم سے دوسرے اے پس ٹیم میں منتقلی یا پیراڈائم شفٹ کسی فرد کا کارنامہ ہو سکتی ہے؟ جیسے نیوٹن کی سائنس سے آئن سٹائن کی سائنس کی طرف شفٹ! اس صورت میں فرد اور مصنّف و مفکر کو غیر اہم سمجھنے کا جواز؟ یہ بات تو قابلِ فہم ہے کہ نیوٹن اور آئن سٹائن کے سائنسی نظریات کی وضاحت، تعبیر یا معمولی توسیع کرنے والے غیر اہم ہیں کہ انھوں نے اپنی طرف سے یک سرنئی بات نہیں کہی، مگر خود نیوٹن اور آئن سٹائن غیر اہم کیوں کر ہو گئے؟ اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ فرد، عام مصنّف اور جینئس میں فرق ہوتا ہے، لہٰذا ان پر یکساں اصولوں کا اطلاق مناسب نہیں۔ فرد نقال ہوتا، جب کہ جینئس راہ ساز اور باغی ہوتا ہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ آخر کیوں نیوٹن سترھویں اور آئن سٹائن بیسویں صدی میں آئے؟ اگر ہم اپنے ادب سے مثال لیں تو کیا یہ بات غور طلب نہیں کہ غالب انیسویں اور اقبال بیسویں صدی میں کیوں سامنے آئے؟ ذرا دونوں کی صدیوں کی ترتیب بدل کر سوچیں؛ اقبال اگر انیسویں صدی میں ہوتے، جب برصغیر عبوری عہد سے گزر رہا تھا، ایک تہذیب کا خاتمہ ہو رہا تھا اور دوسری تہذیب سیاسی حکمتِ عملیوں کے ذریعے حاوی ہونے کا آغاز کر رہی تھی، پرانے ادارے دم توڑ رہے تھے، نئے اداروں نے اپنے قدم جمانے شروع کیے تھے......تو وہ اقبال نہیں...... غالب ہوتے...... یا کچھ اور...... یہی کچھ غالب کے ساتھ ہوتا، اگر وہ بیسویں صدی میں ہوتے۔ ہر دو کی شخصیتیں اپنی ساری انفرادیت کے باوجود اپنے زمانے کے سماجی تناظر اور تہذیبی مسائل کے ردعمل میں وجود پذیر ہوئی ہیں۔ حتیٰ کہ ان کو بغاوت کی تحریک بھی اپنے عہد کی اے پس ٹیم سے ملی ہے۔ چوں کہ اے پس ٹیم ظاہر کم اور پنہاں زیادہ ہوتی ہے، اس لیے نابغوں کے باغیانہ اور انفرادی اعمال کے اے پس ٹیم میں مضمر محرکات کو ٹھیک ٹھیک نشان زد کرنا مشکل ہوتا ہے۔

پیراڈائم اور اے پس ٹیم سے مابعد جدیدیت نے دوسری بات یہ سیکھی ہے کہ علوم و نظریات کی تاریخ ''باہر'' سے نہیں ''اندر'' سے کنٹرول ہوتی ہے۔ یعنی تاریخ واقعات و سانحات اور سنین (باہر) کا نام نہیں بلکہ پیراڈائم اور اے پس ٹیم (اندر) کی حامل ہے۔ ہر علم، فن، نظریے کو خارجی واقعات کے بجائے انھیں ان ''عقائد، اقدار، اصولوں، ضابطوں اور تکنیکوں کے مجموعے'' کی روشنی میں سمجھا جانا چاہیے، جو کسی زمانے میں کسی سماجی اکائی میں رائج ہوتے ہیں۔ تاریخ کو اس زاویۂ نظر سے دیکھنے کے دو منطقی مضمرات کو بھی دیکھتے چلیں۔ پہلا یہ کہ کوئی سچائی معروضی نہیں۔ ہر سچائی اپنے زمانے کے پیراڈائم یا اے پس ٹیم کی ''پیداوار'' ہے۔ ہر سچائی کی معقولیت اور موزونیت، پیراڈائم پر منحصر ہے۔ اسی بات کا دوسرا مطلب یہ ہے کہ ہمیں سچائیوں کو ان کے پیراڈائم سے الگ کر کے نہیں دیکھنا چاہیے۔ یہ بہ یک وقت اخلاقی اور علمیاتی اصول ہے۔ بعض

زمانوں یا بعض خطوں کی سچائیاں جب ہمارے زمانے، ہمارے خطے کی سچائیوں سے متصادم محسوس ہوتی ہیں تو ہم انھیں مسترد کرنے میں سرگرم ہو جاتے ہیں۔ ایسا کرنے کا ہمیں کوئی اخلاقی حق نہیں ہے، اِلّا یہ کہ دوسروں کی سچائیاں ہمیں یا ہماری سچائیوں کو مٹانے کے درپے ہوں۔ مابعد جدیدیت دوسروں کی سچائیوں کو قبول کرنے اور سمجھنے کا اخلاقی جواز پیدا کرتی ہے۔ ہر سچائی کو اُس کے تناظر میں رکھ کر دیکھنا علمیاتی اصول ہے......تاریخ کو پیراڈائم کے زاویے سے سمجھنے کا دوسرا منطقی نتیجہ یہ ہے کہ تاریخ کی کوئی سچائی خود مختار (Autonomous) نہیں ہے۔ وہ دوسروں پر منحصر اور دوسروں سے جڑی ہے۔ مابعد جدیدیت خود مختاری کے ان تمام تصورات کی نفی کرتی ہے جنھیں جدیدیت نے تشکیل دیا اور اختیار کیا تھا۔

جدیدیت کی تشکیلات پر شبہے کا اظہار فرانسس لیوتار (۱۹۲۴ء-۱۹۹۸ء) نے دوسروں سے بڑھ کر کیا ہے۔ اس نے مابعد جدیدیت کی وضاحت اور نظریہ سازی، جدیدیت کے تناظر اور جدیدیت سے تقابل کے نتیجے میں کی ہے۔ چناں چہ لیوتار کے یہاں مابعد جدیدیت ”وہ“ ہے جو جدیدیت نہیں ہے۔ جدیدیت کے انتقاد اور انکار میں مابعد جدیدیت، اپنا اثبات اور جواز دریافت کرتی ہے۔ جدیدیت کے انتقاد و انکار کے لیے لیوتار نے جدیدیت کے مہابیانیوں (Grand or Master Narratives) کو بنیاد بنایا ہے۔ جدیدیت یعنی ماڈرنیٹی، روشن خیالی کا پراجیکٹ تھا اور روشن خیالی کی اساس انسان مرکزیت (ہیومن ازم) پر تھی۔ انسان مرکزیت کے فلسفے نے یورپی انسان کو باور کرایا کہ ہر شے کی قدر اور معنویت کا پیمانہ خود انسان ہے، اس لیے انسان ہی مرکزِ انفس و آفاق ہے۔ انسان کے علاوہ دیگر تمام پیمانے ردّ کیے جانے کے قابل ہیں اور انھیں رَد کیا گیا۔ روشن خیالی نے اسی فلسفے کو آگے بڑھایا۔ مابعد الطبیعیات کی نفی کی گئی اور انسانی عقل کی برتری تسلیم کی گئی۔ یہ سمجھا گیا کہ تمام سوالات کے جوابات، تمام مسائل کے حل عقل کے ذریعے دریافت کیے جا سکتے ہیں۔ گویا عقل کی خود مختاری میں یقین پیدا کیا گیا۔ عقل کی خود مختاری کا لازمی نتیجہ ایک یہ ہوا کہ عقل کو تمام علوم کی مسلمہ اساس گردانا گیا اور صرف انھی علوم کو رائج اور مقبول کیا گیا جنھیں انسانی عقل پیدا کر سکتی یا معرضِ فہم میں لا سکتی ہے۔ عقل کے منافی یا عقل کی دست رس سے ماورا علوم کو مسترد کیا گیا۔ دوسرا نتیجہ یہ ہوا کہ دنیا کو موضوع اور معروض میں تقسیم کیا گیا۔ عقل کی خود مختاری کا تصور اس تقسیم کے بغیر ممکن ہی نہیں تھا۔ عقل کے آزادانہ طور پر برسرِ عمل ہونے کے لیے کوئی نہ کوئی معروض ہونا چاہیے، جسے عقل سمجھے اور پھر تسخیر کرے۔ گویا عقل نے ایک ”غیر“ پیدا کیا، جسے معروضیت کے ساتھ سمجھنا اور گرفت میں لانا عقل کی خود مختاری کے لیے لازم تھا۔ اسی سے ترقی، تجدد اور تعمیر و ارتقا کے جدید تصورات نے جنم لیا۔ یعنی اس بات نے عقیدے کا درجہ اختیار کر لیا کہ عقل معروضی علم، ترقی، تجدد اور ارتقا کا واحد منبع ہے۔ بعد کے واقعات سے ثابت ہوا کہ یہ عقیدہ اصل میں یوٹوپیا تھا۔

ماڈرنیٹی نے عقل کی خود مختاری کے ساتھ ساتھ فرد کی خود مختاری کا تصور بھی قبول کیا۔ قبل جدید عہد کا فرد اپنے وجود کی معنویت، مذہب اور مابعد الطبیعیات سے اخذ کرتا تھا مگر جدید عہد میں عقل پر غیر معمولی اعتماد نے اسے یہ یقین دلایا کہ وہ اپنی عقل کی مدد سے اپنی وجودی شناخت اور معنویت کے سوال کا جواب تلاش کر سکتا ہے۔ یعنی اب اسے باہر اور اندر کو سمجھنے کے لیے کسی دوسرے سہارے کی حاجت نہیں؛ وہ ایک خود مختار ہستی ہے۔ اس تصور نے جدید فرد کو ایک طرف خود پر غیر معمولی اعتماد اور بھروسے سے سرفراز کیا، نیز اسے اپنے اندر تنہا اترنے اور خود کو ”اپنی“ نظر سے دیکھنے کے زبردست تجربے کا موقع دیا اور دوسری طرف اسے بحران میں بھی مبتلا کیا کہ اب وہ تنہا تھا؛ اس سہارے سے محروم تھا جس کی معیت میں اس نے صدیاں بسر کی تھیں اور عظیم آدرش کی تحصیل کی تھی۔ ماڈرنیٹی نے جس علم (سائنس) کو جنم دیا اسے معروضی اور حقیقی (Factual) سمجھا، یعنی اسے کسی دوسرے ذریعے یا وسیلے پر منحصر خیال نہیں کیا۔ نیز یہ تصور بھی قایم کیا کہ علم (Value Free) ہوتا ہے اور یک سر غیر جانب دار ہوتا ہے۔

جدیدیت کا مندرجہ بالا پراجیکٹ، لیوتار کے نزدیک جدیدیت کے مہابیانیوں پر مشتمل ہے۔ یہ سوال اکثر پیدا ہوتا ہے اور جس کا جواب بالعموم نہیں دیا جاتا کہ انھیں مہابیانیے کیوں کہا گیا ہے؟ قصہ یہ ہے کہ مابعد جدید مفکرین، لسانیات اور نشانیات (سیمائیوٹکس) سے بنیادی اصول تفہیم اخذ کرنے کی وجہ سے ہر شے اور مظہر کی ساخت تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کوشش میں وہ نظریات، اصطلاحات، علوم اور اصناف کے روایتی مفاہیم کو کبھی جزوی اور کبھی یک سر بدل دیتے ہیں۔ اس ضمن میں انھوں نے بیانیے کا روایتی مفہوم (ایک ادبی صنف) بدل دیا ہے۔ سب سے پہلے رولاں بارت نے بیانیے کو ”نشانیاتی مظہر“ (Signifying Phenomenon) قرار دیا، یعنی بیانیے کو ایسا ذہنی مظہر کہا، جو اشیا کی تفہیم اور تنظیم کر کے مخصوص قسم کا علم دیتا ہے۔

روایتی مفہوم میں بیانیہ، کہانی بیان کرنے سے عبارت تھا مگر اس مفہوم کی توسیع و تقلیب ہوگئی ہے اور بیانیہ ''انسانی تجربے کی تشکیل اور ترسیل کا'' ماڈل'' سمجھا جانے لگا ہے۔ بیانیہ ماڈل کے دو اوصاف خصوصاً قابلِ ذکر ہیں۔ ایک یہ کہ انسانی تجربہ کسی خاص لمحے میں وجود پذیر ہوتا ہے، وہ لمحہ اپنی مکانیت سمیت، تجربے میں ضم ہوجاتا ہے، یعنی انسانی تجربہ، تجرید نہیں، ایک ٹھوس اور تجسیمی عمل ہے، جو وقت، تاریخ، عصر، تناظر سے جڑا ہے۔ دوسرا یہ کہ ہر بیانیے کو کوئی نہ کوئی بیان کرنے والا ہوتا ہے۔ بیان کنندہ، بیانیے کو مخصوص سمت، مخصوص لہجے، مخصوص دائرے میں بیان کرتا اور اس طرح بیانیے کو کنٹرول کرتا ہے۔ گویا بیان کنندہ اتھارٹی ہے۔ اس طرح بیانیہ ماڈل اتھارٹی کا تصور بھی رکھتا ہے۔ لیوتار نے بیانیے کا یہی تصور ملحوظ رکھا اور کہا کہ بہ ظاہر جدیدیت (ماڈرنٹی) نے سائنسی علم کو اہمیت دے کر خود کو بیانیہ مخالف (اینٹی نیرٹیو) کے طور پر پیش کیا، مگر جب جدیدیت نے یہ دعویٰ کیا کہ عقل اور سائنسی علم کے ذریعے ہمہ گیر انسانی ترقی ممکن ہے تو یہ بیانیے کی طرف جدیدیت کی واپسی تھی کہ اس دعوے میں بیانیہ ماڈل کے بیش تر اوصاف موجود تھے، جیسے اتھارٹی کا تصور، تجربے کی وقتیت وغیرہ۔ اس طور جدیدیت نے کئی مہابیانیے تشکیل دیے۔ ان میں سے اہم یہ ہیں:

۱۔ عقل خودمختار ہے۔ عقل ہی تمام علوم کی مسلّمہ اساس ہے۔
۲۔ موضوع اور معروض لازماً جدا ہیں۔
۳۔ انسانی عقل میں اعتقاد، ترقی کے نامختتم علم کو جاری رکھ سکتا ہے۔
۴۔ سائنسی علم حقیقی، غیر جانب دار اور Value Free ہے۔
۵۔ تمام مسائل کا حل ممکن ہے۔
۶۔ آدمی خودمختار فرد/ وجود ہے۔
۷۔ مغربی تہذیب ماڈل تہذیب ہے۔

انھیں مہانیانیے یا ''ماسٹر نیرٹیو' اس لیے کہا گیا ہے کہ یہ جدیدیت کے پراجیکٹ کے عقب میں بنیادی یا ماسٹر کوڈ کے طور پر موجود تھے۔ جدیدیت نے اپنا سفر دراصل انھی کی راہ نمائی میں طے کرنے کی کوشش کی یا اس بات کا دعویٰ کیا، مگر جدیدیت کی تاریخ سے جدیدیت کے دعووں کی صداقت ثابت نہیں ہوتی۔ جدیدیت کے دعووں یا اس کے ماسٹر بیانیوں پر شبہے کے اظہار کا آغاز جنگِ عظیم اوّل کے بعد ہونا شروع ہوگیا تھا۔ جدیدیت کا یہ بیانیہ کہ (عقل سے) تمام مسائل کا حل ممکن ہے تو جنگ ایسے بنیادی مسئلے کا حل کیوں نہیں نکالا جاسکا تھا؟ یہ سوال جدیدیت کے پراجیکٹ کے داخلی تضادات کو بے نقاب کرنے کی طرف پہلا قدم تھا۔ دوسری عالمی جنگ نے اس سوال کو زیادہ شدت کے ساتھ اُبھارا اور دنیا میں بڑھتی ہوئی معاشی، تعلیمی اور ٹیکنالوجیکل عدم مساوات، مختلف جنگوں، قحطوں وغیرہ نے اس دعوے کی قلعی کھول دی کہ انسانی عقل کے ذریعے ترقی کے نامختتم سفر کو جاری رکھا جاسکتا ہے۔ جدیدیت کے بیانیوں یا دعووں پر شبہات سے مابعدجدیدیت کے خدوخال اُبھرنے لگے تھے۔ لیوتار نے مابعدجدیدیت کی پہچان ہی یہ بتائی Increduality towards Modernity۔

اس موقعِ پر یہ توقع جائز طور پر پیدا ہوتی ہے کہ مابعدجدیدیت کی اس فکر کے سامنے آنے کے بعد استحصال، ناانصافی اور عدم مساوات کی ان سب صورتوں کا خاتمہ ہوجانا چاہیے تھا، جو ماڈرنٹی میں رائج تھیں، جب کہ آج ہمیں یہ سب پہلے سے زیادہ بدتر صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ مابعدجدیدیت ''فکر'' ہے، اس پر عمل کرنا مقتدر طبقوں کا کام ہے۔ اور یہ طبقے مابعدجدید فکر کے بجائے معاشی گلوبلائزیشن اور صارفیت کو اپنا راہ نما بنائے ہوئے ہیں۔

لیوتار نے مہابیانیوں کو سمجھنے کی جو تھیوری پیش کی ہے، اسے میٹا بیانیہ (Metanarrative) کا نام دیا ہے۔ میٹا بیانیہ، مہابیانیے کے چار اوصاف کو بہ طور خاص نشان زد کرتا ہے: آفاقیت؛ کلیت؛ یوٹوپیا اور اتھارٹی۔ یعنی ہر مہابیانیہ، انسانی تجربے کے آفاقی ہونے کا تصور رکھتا ہے۔ تجربے کے اجزا کے بجائے، تجربے کی کلیت میں یقین رکھتا ہے اور انسانی تجربات کے تسلسل یا تاریخ کا خوش آیند یوٹوپیائی تصور رکھتا ہے۔ انسانی تاریخ کے سفر کو برابر ارتقا کی طرف بڑھتے ہوئے دیکھتا ہے۔ اسے اصطلاح میں تاریخ کا Teleological تصور قرار دیا گیا ہے۔ مہابیانیہ انسانی تجربے کے مستند اور مقتدر ہونے میں یقین رکھتا ہے۔ جدیدیت کے مہابیانیے، ان سب اوصاف کے حامل ہیں اور مابعدجدیدیت انھیں تنقید کا نشانہ ہوتی ہے۔

جدیدیت کے مہابیانیے، سیاسی اغراض سے تہی نہیں تھے۔ مثلاً تجربے کی آفاقیت میں یقین نے نوآبادیاتی پراجیکٹ کے استحکام میں مدد دی۔ انیسویں صدی میں برطانیہ و فرانس نے بالخصوص یورپی، تہذیبی تجربے کو آفاقی تجربہ قرار دیا اور اسے پوری دنیا کے سامنے ماڈل تہذیبی

تجربے کے طور پر پیش اور نافذ کرنے کی کوشش کی۔ اس طرح اپنے نوآبادیاتی مقاصد کی نہ صرف Legitimacy قایم کرنے کی سعی کی بلکہ نوآبادیاتی مقاصد حاصل بھی کیے۔ نوآبادیاتی پراجیکٹ میں یہ حقیقت دبانے کی کوشش کی گئی کہ ہر انسانی تجربہ، خواہ وہ انفرادی تخلیقی تجربہ ہو یا اجتماعی ثقافتی تجربہ، اپنی مکانیت اور زمانیت رکھتا ہے، اس لیے ہر تجربہ مقامی ہوتا ہے۔ یورپ نے اپنے مقامی تجربے کو آفاقی بنا کر اس لیے پیش کیا کہ وہ سیاسی اور معاشی مفادات کی فصل کاٹ سکے۔ کتنی دل چسپ بات ہے کہ یورپ کے نوآبادیاتی نظام کی دورخی حقیقت کا پردہ یورپی مفکروں نے ہی فاش کیا ہے۔ جو لوگ مابعد جدیدیت کو نئے مغربی سرمایہ دارانہ نظام کی غیر مشروط حلیف قرار دیتے ہیں، انھیں اس بات پر ضرور غور کرنا چاہیے۔ مابعد جدیدیت اوّل یا پوسٹ ماڈرنیٹی میں بعض عناصر ایسے ضرور ہیں جو مغرب کے معاشی اداروں کے استحکام میں معاون ہیں (جیسے ملٹی نیشنل کمپنیوں کی وضع کردہ عالم گیریت) مگر پوسٹ ماڈرن فکر میں بائیں بازو کی فکر کا حصہ زیادہ ہے۔

جدیدیت نے ''عقل کی خودمختاری'' کا مہابیانیہ بھی تشکیل دیا تھا۔ نتیجتاً انسانی تجربے کے صرف ایک (عقلی) حصے کو آفاقی، کلی اور خوش آیند بنا کر پیش کیا اور انسانی تجربات کے دوسرے حصوں، جیسے مذہبی تجربہ، صوفیانہ تجربہ، استعارہ، علامت اور رسم سے عبارت تجربات کو حاشیے پر دھکیل دیا۔ مابعد جدیدیت تمام انسانی تجربات کی موزونیت کو بحال کرتی ہے اور عقل کے واحد و متقدر ذریعہ علم ہونے کے دعوے کو چیلنج کرتی ہے۔ انسانی تجربات کے تنوع کی بحالی، اس اعتبار سے خوش آیند ہے کہ کسی ایک تجربے کی اتھارٹی کا تصور مسخ ہوتا ہے، مگر یہ خطرہ بھی موجود ہے کہ کہیں انسان کے پرانے توہمات لوٹ کر نہ آجائیں۔ مابعد جدید عہد کا انسان کہیں قبل جدید عہد میں دوبارہ نہ پہنچ جائے۔ اس خطرے کا سدباب اس صورت میں ہوسکتا ہے کہ ہر تجربے کو خودشعوریت کے عمل سے گزارا جائے، یعنی ہر تجربے کی نوعیت کو اس کے مکانی تناظر میں دیکھا جائے۔

فرد/موضوع کی خودمختاری بھی جدیدیت کا مہابیانیہ تھا۔ فرد کی خودمختاری کا تصور، عقل کی خودمختاری کے تصور کا لازمی منطقی نتیجہ تھا۔ دیکارت کا مقولہ ''میں سوچتا ہوں میں ہوں'' (Cogito ergo sum) بھی اس کے پس منظر میں موجود ہے۔ فرد کی خودمختاری کے دو پہلو تھے: ایک یہ کہ فرد (مابعد الطبیعیاتی بندھن سے آزاد ہونے کے بعد) اپنی تقدیر کا فیصلہ خود کرسکتا ہے۔ آسمانی بہشت و دوزخ کی طرف دیکھنے کے بجائے زمینی بہشت و دوزخ خود ''تخلیق'' کرسکتا ہے۔ اپنی شناخت و معنویت کا تعیّن خود اپنی عقلی استعداد سے کرسکتا ہے۔ دوسرا پہلو یہ تھا کہ فرد (اور عقل) مجرد ہے۔ وہ اپنے ذہنی اعمال میں آزاد اور الگ تھلگ ہے۔ فرد اپنی یا باہر کی تفہیم مجرد انداز میں کرتا ہے۔ کوئی ''دوسرا'' اس عمل میں حایل نہیں ہوتا، اس لیے کہ ''دوسرے'' کی موجودگی خودمختاری کے تصور کو چیلنج کرتی ہے۔ تنہائی، دہشت، بے معنویت، بے گانگی اور بے چارگی کے تصورات نے اصلاً فرد کی خودمختاری سے جنم لیا ہے۔ مابعد جدیدیت اس مہابیانیے کو بھی مسترد کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کسی بھی شے، مظہر، نشان، عمل، واقعے کو آزاد، مجرد اور الگ تھلگ نہیں سمجھتی۔ ہر شے رشتوں کے جال میں جکڑی ہے، لہٰذا فرد بھی خودمختار نہیں۔ فرد ایک سماجی تشکیل ہے۔ روایتی معنوں میں نہیں، یعنی فرد کے سماجی تشکیل ہونے کا مطلب یہ نہیں کہ وہ سماج کا حصہ ہے، دوسرے افراد سے جڑا ہے وغیرہ وغیرہ، بلکہ یہ کہ فرد سماج کے ثقافتی اور نشانیاتی نظام کی پیداوار ہے۔ فرد اپنے ذہنی عمل میں آزاد نہیں ہے، وہ ان کوڈز، کنونشنز، ضابطوں میں سوچتا ہے، جنھیں اس نے ثقافت سے اور اپنے عہد کی اے پس ٹیم سے یا متعلقہ شعبہ علم کی پیراڈایم سے یا اپنے سماج کی آئیڈیالوجی سے اخذ کیا ہوتا ہے۔ اس لیے اس کی کوئی فکر یا تصور اس کا اپنا نہیں ہوتا، اپنی اصل میں ثقافتی ہوتا ہے۔ اسی طرح اس کا علم بھی مجرد اور خودمختار نہیں ہوتا۔ وہ بھی اپنے زمانے کی اے پس ٹیم یا پیراڈایم کی پیداوار ہوتا ہے۔ اسے مغربی فکر میں بنیادی موڑ سمجھا جانا چاہیے کہ اس سے Cogito یعنی ''میں'' کو تمام ادراک اور تجربے کی اساس قرار دینے کے چار صدیوں پرانے تصور کی نفی ہوتی ہے۔

اس طرح مابعد جدیدیت ایک ایک کر کے جدیدیت کے مہابیانیوں کی گم شدگی کا اعلان کرتی ہے (ہیبر ماس جدیدیت کے مہابیانیوں کے کارگر ہونے میں یقین رکھتا ہے۔ وہ جدیدیت کے خاتمے کو تسلیم نہیں کرتا، مگر اس کے دلایل زیادہ وزنی نہیں ہیں۔) اور مہابیانیوں کے مقابلے میں منی بیانیوں کو پیش کرتی ہے، یعنی بیانیے کی موجودگی کو تسلیم کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت کا منی بیانیہ یہ تصورات رکھتا ہے:

- ❖ ہر تجربہ مقامی ہے، اپنے ہی تناظر میں قابلِ فہم اور قابلِ عمل ہے۔
- ❖ کوئی نظریہ، تصور، علم حقیقی طور پر غیر جانب دار اور Value Free نہیں ہے۔

- تاریخ کا سفر لازماً آگے کی سمت نہیں ہوتا، تاریخ میں عدم تسلسل ہوتا ہے۔
- دنیا میں ورلڈ ویوز، تصورات اور نظریات کی کثرت ہے۔
- آفاقیت کا دعویٰ اپنی اجارہ داری یا Hegemony قایم کرنے کی غرض سے ہوتا ہے۔
- مطلق اتھارٹی کا کوئی وجود نہیں ہے۔ طاقت کا کوئی ایک مرکز نہیں ہے بلکہ طاقت مختلف اور متعدد مراکز میں بٹی ہوئی اور منتشر ہے۔
- کسی نظریے، نظام اقدار، تصور یا ورلڈ ویو کو مرکزیت حاصل نہیں ہے۔
- کوئی شے آزاد، خود مختار نہیں ہے، وہ دوسرے پر منحصر اور دوسروں سے جڑی ہے یعنی بین العلومیت اور بین المتونیت۔
- حاشیے پر موجود علوم، طبقات، اصناف، ثقافتیں اتنی ہی اہم ہیں، جتنی مرکز میں موجود اہم ہیں۔
- دنیا اور متن کی تعبیر کے کئی طریقے اور اس طرح کئی تعبیریں ممکن ہیں اور کوئی تعبیر حتمی اور آخری نہیں ہے۔ کسی تعبیر کی حتمیت پر اصرار، دراصل اس تعبیر کی اجارہ داری قایم کرنا ہے۔
- آخری تجزیے میں ہر علم، تصور، قدر سماجی تشکیل ہے، چوں کہ سماجی تشکیل ہے اس لیے آئیڈیالوجیکل بھی ہے۔

مِنی بیانیے کے یہ (اور دوسرے) تصورات، مابعد جدیدیت کی ممکنہ تعریفیں بھی ہیں۔ ان تعریفوں سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ مابعد جدیدیت کا تعلق پوری سماجی اور انسانی صورتِ حال سے ہے۔ مابعد جدیدیت ہمیں انسانی تاریخ اور موجودہ عالمی صورتِ حال کی تفہیم کے کئی راستے بتاتی ہے۔ چوں کہ یہ کسی مظہر کو الگ تھلگ قرار نہیں دیتی، اس لیے ہمیں یہ زندگی، ثقافت اور تاریخ کے سب پہلوؤں کو سمجھنے کی تحریک دیتی ہے کہ کسی ایک مظہر کی تفہیم دیگر کی تفہیم کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ ادب اور آرٹ بھی ایک سماجی مظہر ہے اور دوسرے مظاہر سے جڑا ہے، لہٰذا اب ادب کی تفہیم و تعبیر کلی انسانی صورتِ حال کی تفہیم کے تناظر میں ہی ممکن ہے۔

یہاں ایک سوال جائز طور پر اٹھایا جا سکتا ہے کہ اگر مابعد جدیدیت ہر صورتِ حال اور فی نومی نن کو متفرق و منفرد قرار دیتی ہے اور انھیں تناظر کا پابند سمجھتی ہے تو پھر مابعد جدید فکر، جو اصلاً یورپی فکر ہے، دیگر خطوں کی صورتِ حال کے ضمن میں کیوں کر معاون ہو سکتی ہے؟ بظاہر یہ سوال ٹھیک ٹھاک معقولیت رکھتا ہے، مگر غور کریں تو یہ سوال علمیاتی کم اور سیاسی زیادہ ہے۔ یہ درست ہے کہ ہر صورتِ حال کا اپنا اور مقامی فریم ورک ہے، مگر ان کی تفہیم کے لیے علم، نظریات اور زاویہ ہائے نظر سے استمداد ضروری ہے۔ بالکل جیسے ادب کے مطالعے میں ہمیشہ سے ماورائے ادب علوم و نظریات کو کام میں لایا جاتا رہا ہے۔ ادب کی ''مقامیت'' تک رسائی کے لیے ورائے ادب یا ''غیر مقامی علوم'' سے استفادہ کیے بنا چارہ نہیں۔ مابعد جدیدیت میں تو اس نوع کے استفادے کو اصول کا درجہ حاصل ہو گیا ہے۔ ایک علم کی سرحدیں دوسرے علم کے لیے کھل چکی ہیں اور بین العلومی مطالعات زور شور سے جاری ہیں۔ واضح رہے کہ علوم گڈ مڈ نہیں ہو رہے، بلکہ ایک دوسرے کا دست و بازو بنے ہوئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ایک علم کی مرکزیت اور اجارہ داری باقی نہیں رہی۔ ایسے میں مابعد جدید فکر کو اپنی صورتِ حال کے لیے اجنبی اور غیر ضروری سمجھنا، سیاسی رویہ ہو سکتا ہے۔ ترقی یافتہ علوم اور فکر کے دروازے خود پر بند کرنا ہے۔ ذرا سوچیے، اگر ہم نے جدید، رومانی، نفسیاتی، مارکسی ہیئتی تنقید سے مدد نہ لی ہوتی تو اپنے کلاسیکی اور جدید ادب کا وہ فہم مرتّب کرنے میں کامیاب ہوتے، جو آج ہمارے اجتماعی ادبی شعور کا حصہ ہے؟

اگر جواب اثبات میں ہے تو پھر مابعد جدیدیت مباحث سے بھی بے اعتنائی کا کوئی جواز نہیں ہے۔ تاہم شرط یہ ہے کہ مابعد جدیدیت سے اعتنا اس نوآبادیاتی فریم ورک کو توڑ کر کیا جائے، جو جالے کی طرح بہت کے ذہنوں میں اب تک تنا ہے۔ نوآبادیاتی فریم ورک، اصل میں مغرب اور مغربی فکر کے ضمن میں ایک مخصوص رویہ ہے، جس کی نمو نوآبادیاتی عہد میں ہوئی تھی اور جس میں یا تو مغربی فکر کا انجذاب کامل ہوتا ہے یا اس سے انحراف کامل۔ دونوں صورتیں انتہا پسندانہ اور جذباتی ہیں۔ پہلی صورت خود فراموشی کی اور دوسری جہاں فراموشی کی ہے، جب کہ معقول صورت یہ ہے کہ خود آگاہی اور جہاں آگاہی بہ یک وقت ہو۔

مابعد جدید عہد میں ادب کا کردار

مابعد جدید عہد میں ادب کے کردار کی تحقیق دو زاویوں سے کی جاسکتی ہے۔ ایک یہ کہ ادب کس نوعیت کا کردار ادا کر رہا ہے؟ کیا موجودہ اُردو/ عالمی ادب معاصر زندگی کی تبدیلیوں کی محض عکاسی کر رہا ہے یا تبدیلی کے عمل کو سمجھ کر سمت نمائی کا فریضہ بھی ادا کر رہا ہے؟ نیز کیا عکاسی نقل کے سادہ اصول کے تحت ہے: معاصر ادب فقط وہی اور اتنا کچھ ہی پیش کر رہا ہے جو عمومی تجربے میں آرہا ہے؟ یا کچھ غیر عمومی تجربات بھی یہ ادب پیش کر رہا ہے؟ اور یوں عکاسی نقل کے بجائے پروڈکشن کے درجے کو پہنچ رہی ہے یا نہیں؟ علاوہ ازیں ادب اگر سمت نمائی کر رہا ہے تو اس سمت کی وسیع عالمی انسانی تناظر میں معنویت و اہمیت کیا ہے؟

اس موضوع پر اظہارِ خیال کا دوسرا زاویہ یہ بنتا ہے کہ مابعد جدید عہد میں ادب کا کردار کیا ہونا چاہیے؟ اور ظاہر ہے کہ اس رُخ سے کیا گیا مطالعہ معروضی کے بجائے اقداری اور آئیڈیالوجیکل ہوگا۔ ہم کسی نہ کسی قدر اور آئیڈیالوجی کی رو سے ہی بدلتی دنیا کے تناظر میں ادب کے ’’ممکنہ مگر لازمی‘‘ کردار کا جائزہ لیں گے۔ دوسرے لفظوں میں ہم پہلے ادب کے کردار کا تعیّن کریں گے، کوئی ایجنڈا یا لائحہ عمل طے کریں گے اور پھر اسے ادب میں تلاش یا ادب کے سپرد کریں گے۔ اہم بات یہ ہے کہ جب بھی کوئی سیاسی، اخلاقی یا ثقافتی لائحہ عمل اور آئیڈیالوجی ادب کے لیے تجویز ہوئی ہے، ادب کی فطری نہاد ضرور مسخ ہوئی ہے۔ باہر سے عاید کی گئی آئیڈیالوجی اور ادب میں مغائرت ہمیشہ موجود رہی ہے۔ اس تاریخی حقیقت کے باوجود مقتدرہ ادب کے لیے ایجنڈے وضع کرتا رہا ہے اور ادب کے کاندھوں پر وہ بوجھ لادا جاتا ہے، جسے سہارنے کی ادب میں ہمت تھی نہ جسے اٹھانے کے لیے ادب وجود میں آیا تھا۔

میری معروضات زیادہ تر پہلے زاویے کی نسبت سے ہیں۔

سب سے پہلے یہ دیکھنا مناسب ہوگا کہ مابعد جدید عہد یا معاصر بدلتی ہوئی دنیا کا ہم کیا تصور رکھتے ہیں؟ تبدیلی تو ایک عملِ مسلسل ہے جس میں کچھ لوگ شریک ہوتے، اکثر اسے بھگت رہے ہوتے اور بعض اس کے تماشائی ہوتے ہیں۔ بدلتی ہوئی دنیا کی قطعی اور سائنسی تفہیم نہایت مشکل ہے۔ بدل چکی دنیا یعنی تاریخ کی تفہیم نسبتاً آسان ہے مگر تاریخ جب بن رہی ہوتی ہے تو یہ بقول ہیراکلی توس، بہتے ہوئے دریا کی طرح ہوتی ہے۔ اس کی رفتار اور تغیّر کے عمل کا کچھ اندازہ ہوسکتا ہے، مگر اس کے باطن میں مضمر و رواں جملہ عوامل کو جاننا محال ہوتا ہے۔ اس لیے کہ جاننے کے لیے ضروری ہے کہ معروض ایک ساخت کی صورت موجود ہو، یعنی اس کے ضوابط طے ہو چکے ہوں، جب کہ رواں تاریخ ایک فی نومی نن یا پراسس ہے، مسلسل تبدیلی اور روانی جس کی خصوصیت ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ بدلتی دنیا کی تفہیم کی کوشش بھی بے جواز اور غیر ضروری ہے (ویسے تو بن رہی تاریخ کو پراسس کہنا بھی اسے جاننے کی ایک صورت ہے)۔ جب ہم دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو گویا تبدیلی کے تند دھارے میں خود کو بے دست و پا ہونے سے بچانے کا اقدام کرتے ہیں۔

جب ہم بدل رہی دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو تفہیم کے طریقے اور پیمانے کہاں سے لیتے ہیں؟ عمومی طور پر تاریخ سے۔ جو گزر چکا ہے، اس کا علم ہم گزر رہے کی تفہیم میں بروے کار لاتے ہیں۔ کارل پاپر کا خیال ہے کہ بن رہی تاریخ کو پرانی تاریخ کے اصولوں کی مدد سے سمجھا ہی نہیں جا سکتا اور اس ضمن میں نہ ہی کوئی درست پیشین گوئی کی جا سکتی ہے۔ ہر تبدیلی نئی ہے، لہٰذا اس کی تفہیم کا پیمانہ بھی نیا اور تبدیلی کی نوعیت کے مطابق ہونا چاہیے۔ خیر یہ ایک طویل بحث ہے کہ پرانا نئے کے سلسلے میں کتنا کارآمد ہوتا ہے۔ اس بحث کا یہاں محل نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ بدلتی ہوئی دنیا کا ہم کچھ نہ کچھ فہم حاصل کر سکتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا کو بدلنے یا بہتر بنانے سے متعلق تمام تدبیریں ناکام ہوتیں۔ تمام تھنک ٹینک ایک بے معنی مشقت میں مبتلا ہوتے، جب کہ ایسا نہیں ہے۔ یہ اچھا ہی ہے کہ رواں تاریخ کی کلی سائنسی تفہیم ممکن نہیں، اگر ہوتی تو غالبًا اس کا سب سے زیادہ فائدہ آمرانہ قوتوں کو ہوتا؛ وہ دنیا کو اپنی مرضی اور مفادات کے مطابق ڈھالنے میں کامیاب ہوتے اور ان کے اقتدار کا سورج کبھی غروب نہ ہوتا؛ رواں تاریخ کی ساخت ہر وقت ان کی دست رس میں اور ان کے رحم و کرم پر ہوتی مگر ہم دیکھتے ہیں کہ متعدد تاریخی

عوامل ان قوتوں کی تدابیر کی گرفت سے باہر رہتے ہیں اور ان کا منھ چڑاتے ہیں۔

دنیا کی تبدیلی ایک مستقل عمل اور پراسس ہے، مگر تبدیلی کی رفتار ہمیشہ یکساں نہیں ہوتی۔ کبھی سست، کبھی تیز اور کبھی تیز تر ہوتی ہے۔ خصوصاً جب کوئی غیر معمولی واقعہ ہوتا ہے۔ ویسے تو معمول کے واقعات بھی دنیا کو اور ہمیں تبدیل کر رہے ہوتے ہیں (جس کی ہمیں خبر نہیں ہوتی)۔ مگر غیر معمولی واقعہ دنیا کو تیزی سے بدل ڈالتا ہے (جس کی ہمیں فوراً خبر ہو جاتی ہے)۔ غیر معمولی واقعہ سیاسی، جنگی، تجارتی، ثقافتی اور فطری ہو سکتا ہے اور کوئی بڑی علمی و فکری اور ٹیکنالوجی کی کوئی انقلابی پیش رفت بھی! مثلاً سوویت یونین کا انہدام غیر معمولی سیاسی واقعہ تھا، جس نے عالمی سیاست کا رُخ بدل کے رکھ دیا۔ سیاست عالم، بائی پولر سے یونی پولر ہو گئی۔ نیا ورلڈ آرڈر آ گیا اور ایک ملک پوری دنیا کی تقدیر اپنے قلم سے لکھنے کے اختیار کا دعویٰ کرنے لگا۔ بیسویں صدی کی عالمی جنگیں اور اکیسویں صدی میں امریکہ/ افغانستان اور امریکہ/عراق جنگ بھی غیر معمولی واقعات ہیں، جو نائن الیون کے غیر معمولی واقعات کا نتیجہ ہیں (یا نتیجہ قرار دیے گئے ہیں) ڈبلیو ٹی او اور گلوبلائزیشن، تجارتی (اور ثقافتی) نوعیت کے ’’واقعات‘‘ ہیں، جو معاصر دنیا کو بدل رہے ہیں۔ دوسری طرف جینیات میں کلوننگ، طبعیات میں ایم تھیوری، ٹیکنالوجی میں سیل فون، کیبل، انٹرنیٹ وغیرہ؛ لسانیات، ادب اور فلسفے میں ساختیات اور مابعد جدیدیت کی تھیوری۔ یہ سب غیر معمولی واقعات ہیں جنھوں نے معاصر زندگی کو اور اس زندگی کے شعور کو تبدیل کیا ہے۔ ان کے علاوہ مختلف ممالک کے مابین تنازعات؛ مشرق و مغرب کی کشمکش؛ قحط، سیاسی عدم استحکام، معاشی ابتری، جہالت، غربت وغیرہ بھی ایسے ’’واقعات‘‘ ہیں جو دنیا کی صورتِ حال تبدیل کر رہے ہیں۔ اب ہم سیاسی، معاشی، ثقافتی اور فکری سطحوں پر ایک مختلف دنیا میں جی رہے ہیں۔ یہ دنیا آج سے تین چار دہائیوں پہلے کی دنیا سے بے حد مختلف ہے۔ اس بات کا احساس تو ہمیں فی الفور ہو جاتا ہے، مگر اس مختلف دنیا کے چند نمایاں خدوخال ہی ہم پر روشن ہیں۔ اور اس بات کا اعتراف بھی کرنا چاہیے کہ ان خدوخال کی تشکیل میں بڑا حصہ مغربی دنیا کا ہے۔ اس لیے جب ہم بدلتی دنیا کا تصور کرتے ہیں تو بڑی حد تک مغرب کی تشکیل دی گئی یا اس سے متاثر دنیا کا تصور کرتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ دنیا ’’واقعہ‘‘ بھی ہے اور ’’بیانِ واقعہ‘‘ بھی۔ ایک عملی حقیقت و صورتِ حال بھی ہے اور اس کی تعبیر و توجیہہ بھی۔ دنیا دراصل زبان کی طرح ہے، جس میں سطح پر اظہار کے صدہا پیرائے ہوتے ہیں اور زیرِ سطح وہ نظام یا گرامر ہوتی ہے جو اظہار کو ممکن بھی بناتی ہے اور اظہار کے تنوع کو کنٹرول بھی کیے ہوتی ہے۔ اگر ہم زبان کی گرامر سے لاعلم ہوں تو ہمارے اظہار میں لکنت اور بسا اوقات لغویت پیدا ہو جاتی ہے، اسی طرح اگر ہم دنیا کی صورت حال اور اس کے عقب میں مضمر و کارفرما عوامل و عناصر (جو دنیا کی صورتِ حال کی گرامر ہیں) سے بے خبر ہوں اور اس طرح دنیا کا کلی تصور نہ رکھتے ہوں تو دنیا سے متعلق ہمارا تجربہ ناقص اور بدلتی دنیا کا ہمارا شعور بدنظمی کا شکار ہوتا ہے۔

واضح رہے کہ دنیا کا سائنسی کلی تصور تو ممکن نہیں کہ بدلتی دنیا ایک ساخت کے طور پر معروض نہیں بن سکتی، تاہم دنیا کا فلسفیانہ کلی تصور بہ ہر حال کیا جا سکتا ہے اور اس کے لیے ضروری ہے کہ یہ دیکھا جائے کہ دنیا کے واقعات و حوادث اور ان کی گرامر میں رشتہ کیا ہے؟ کیا واقعہ ’’گرامر‘‘ کو پیدا کرتا ہے یا گرامر واقعے کو؟...... جب ہم کسی کل کو ثنویتی تصور کرتے ہیں، اسے واقعے اور گرامر یا عیاں اور نہاں میں تقسیم کر کے دیکھتے ہیں تو ہمیں دونوں میں ایک درجہ بندی ضرور قایم کرنا ہوتی ہے۔ ایک کو سبب اور دوسرے کو نتیجہ قرار دینا پڑتا ہے۔ ایک کو اوّل اور دوسرے کو ثانوی ٹھہرانا پڑتا ہے۔ تاہم یہ درجہ بندی حتمی نہیں ہوتی۔ جسے نتیجہ/ ثانوی قرار دیا گیا تھا، وہ بعدازاں سبب/ اوّل بھی ٹھہر سکتا ہے۔ سبب اور نتیجہ Overlap کرتے ہیں۔ تاہم دنیا کا کلی تصور ان ہی دو کے مجموعے سے مرتّب ہوتا ہے۔ یہ بات ہمیں معاصر دنیا کے تجزیے میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ مثلاً نائن الیون کا واقعہ سبب بنا اور اس نے سیاستِ عالم کے ساتھ ساتھ دنیا کی فکری اور دانش ورانہ جہت کو بھی تبدیل کیا۔ نائن الیون کے بعد جہاں عالمی سیاسی بساط پر نیا کھیل شروع ہوا؛ دوست اور دشمن ممالک کی نئی فہرست بنی، وہاں نئے کلامیے (ڈسکورسز) بھی شروع ہوئے اور واضح رہے کہ ہر کلامیہ دنیا سے تو متعلق ہوتا ہے، مگر دنیا کی تفہیم و توجیہہ کے اپنے اصول، معیارات اور ترجیحات رکھتا ہے اور ان تینوں کا تعیّن ’’طاقت‘‘ کرتی ہے۔ یوں ہر کلامیہ دراصل طاقت کے حصول کی حکمتِ عملی اپنے اندر مضمر رکھتا ہے۔ پیشِ نظر رہے کہ ’’طاقت‘‘ سے مراد محض سیاسی یا فوجی طاقت نہیں بلکہ کسی مخصوص نقطۂ نظر کا اجارہ بھی ہے۔ اور یہ اجارہ متعدد دوسرے کلامیوں کو بے دخل اور غیر موثر کرنے کی در پردہ کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا نائن الیون کے بعد جو کلامیے شروع ہوئے ان کا ہدف ایک مخصوص ملک کی آئیڈیالوجی کا نفاذ ہے۔ کلامیہ اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے نئی

اصطلاحات رائج کرتا، پرانی اصطلاحات کو نئے مگر اپنے مخصوص ترجیحی ڈھنگ میں استعمال کرتا اور تازہ بیانیے گھڑتا ہے۔ نائن الیون کے بعد جو کلامیے برقی و طباعتی میڈیا کے ذریعے رائج کیے گئے، ان میں یہ بات مشاہدہ کی جاسکتی ہے۔ مثلاً دہشت گردی، حقِ خود ارادیت، مزاحمت، بنیاد پرستی، روشن خیالی، اعتدال پسندی، جیسی اصطلاحات کے نئے مگر غیر متعیّن مفاہیم وضع کیے گئے ہیں۔ پیش بند اقدام (Pre-emption) کی اصطلاح متعارف ہوئی ہے۔ اور ایک خطے کے عوام کو ایک غیر ملکی آقا کے ذریعے ان کی بنیادی سیاسی حقوق دینے کا بیانیہ اختراع ہوا ہے۔ کلامیہ کس طور انسانی اذہان کو بدلتا، انھیں کنٹرول کرتا اور سوچنے کی حدیں مقرر کرتا ہے، یہ دیکھنا ہو تو جارج آرویل کا ناول ۱۹۸۴ء ضرور پڑھا جائے۔ اس ناول میں دکھایا گیا ہے کہ کس طرح ریاستی جبر کے لیے زبان کو سب سے بڑے ہتھیار کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ اور کلامیہ بھی زبان کے ذریعے ہی اپنے غیر اعلان کردہ مقاصد کی تکمیل کرتا ہے۔ خود ہمارے یہاں انگریزی زبان کو ایک کلامیے کا درجہ دیا گیا ہے۔ انگریزی محض زبان نہیں، جیسی دوسری زبانیں ہیں بلکہ طاقت، اختیار اور مرتبے کی علم بردار ہے، جس سے دوسری زبانیں محروم ہیں۔ یوں محض اس زبان کے ذریعے کتنے ہی وہ مقاصد حاصل کیے جاتے ہیں جن کا محصول عسکری طاقت سے بھی ممکن نہیں۔ ادب چوں کہ زبان ہے اس لیے کیا اسے کلامیہ بھی کہا جاسکتا ہے؟ سوچنے کی بات ہے!

سیاسی واقعات کے علاوہ معاشی اور ٹیکنالوجیکل نوعیت کے ''واقعات'' نے بھی ہماری دنیا کو بدلا ہے اور اس تبدیلی کا احساس ارد گرد نظر ڈالنے سے بھی ہوتا ہے اور نئے طرز کے کلامیوں سے بھی۔ ڈبلیو ٹی او، ملٹی نیشنل کمپنیاں، گلوبلائزیشن نئی قسم کی اکانومی رائج کر رہے ہیں۔ ان کے نتیجے میں نئے معاشی طبقات اور نئے معاشی روابطہ قایم ہوئے ہیں۔ اس تبدیلی کا سب سے بڑا مظہر ''صارفیت کا کلچر'' ہے، جو ہر شے کو ''کموڈیٹی'' کا درجہ دیتا ہے، خواہ وہ کوئی میک اپ آئٹم ہو، دودھ کا پیکٹ ہو، زندگی بچانے کی دوا ہو، لباس ہو، کتاب ہو، علم ہو یا آرٹ یا عورت کا جسم ہو۔ صارفیت ان سب کو اشیائے صَرف خیال کرتی ہے، ان کی قیمتیں مقرر کرتی اور ان کے صَرف کے لیے نئی نئی مارکیٹیں تلاش کرنے میں لگی رہتی ہے۔ صارفیت کے کلچر نے اقدار کا ایک اپنا نظام وضع کیا ہے، جس میں اوّلیت معاشی برتری کے حصول کو دی گئی ہے۔ معاشی برتری کی خاطر ملٹی نیشنل کمپنیاں کچھ بھی کر سکتی ہیں، روایتی اخلاقی اقدار کو تہس نہس کرنے سے لے کر بڑی بڑی جنگیں لڑنے کا اقدام کر سکتی ہیں۔ مگر اس سارے ''کھیل'' میں وہ پسِ پردہ رہنے کو ترجیح دیتی ہیں۔ صارفیت اپنے مقاصد کی تکمیل کے لیے بالعموم اشتہارات کی صورت ''جادو اثر بیانیے'' وضع کرتی ہے۔ اسی طرح انٹرنیٹ، کیبل، ٹیلی ویژن اور سیل فون نے بھی ہمارے باہمی ترسیلی روابط کو نئی صورت دی ہے۔ زمان و مکان سے متعلق ہمارے تصورات اور تجربات کو بدل دیا ہے اور دنیا کو ایک گاؤں بنا کے رکھ دیا ہے۔ انسانی ابلاغ، تعلیم اور تفریح کے نئے طور پر متعارف کروائے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ طور کبھی صارفیت اور کبھی آئیڈیالوجی سے کنٹرول ہوتے ہیں۔ ان ابلاغی ذرائع نے اگر ایک طرف ابلاغ و ترسیل کو معجزاتی رُخ دیا ہے تو دوسری طرف انسان سے اس کی حقیقی آزادی چھین لی ہے۔ یہ چیزیں انسان کی نجی زندگی اور اس کی خلوت گاہِ ذات میں اس بری طرح دخیل ہوگئی ہیں کہ انسان اپنی ہی صحبت کا لطف اٹھانے سے محروم ہوتا جا رہا ہے۔ اس کے اندر دوسروں اور غیروں کی آوازیں کہرام مچائے ہوئے ہیں۔

یہ سب واقعات خارجی دنیا کے ہیں، جنھوں نے دنیا کی فکری اور دانش ورانہ سطح کو متاثر اور متعین کیا ہے۔ گویا یہاں واقعات سبب ہیں اور مختلف کلامیے ان کا نتیجہ۔ تاہم علمی و فکری مکاشفات بھی دنیا کو بدلنے اور نئے واقعات کو جنم دیتے ہیں۔ اس امر کی سب سے بڑی مثال طبیعیات میں تاب کاری کی دریافت تھی، جس سے ایٹم بم بنانا ممکن ہوا اور بعد ازاں جس نے تاریخ کے بدترین واقعے (ناگاساکی اور ہیروشما پر ایٹم بم برسانے کے واقعے) کو جنم دیا۔ ماضی قریب میں ڈارون کا نظریہ ارتقا، مارکس اور اینگلز کی تاریخی معاشی تھیوری، فرائیڈ کا لاشعور اور ژنگ کا اجتماعی لاشعور کا نظریہ، کوانٹم فزکس اور اس سے متعلق ہائزن برگ کا اصول لایقینیت، نظریہ اضافیت، دایاں اور بایاں دماغ کا نظریہ، بگ بینگ کی تھیوری وغیرہ۔ اور گزشتہ چند دہائیوں میں طبیعیات میں ایم تھیوری، جینیات میں کلوننگ، لسانیات میں ساختیات، فلسفے میں ڈی کنسٹرکشن اور تاریخی فکر میں میشل فوکو کے نظریات (بالخصوص طاقت اور ڈسکورس کے نظریات) اور فرانز فینن اور ایڈورڈ سعید کے مابعد نوآبادیاتی نظریات نے بھی دنیا کو بدلا ہے۔ اور اس ساری فکری صورت حال کو مابعد جدیدیت کا نام دیا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت موجودہ عالمی صورتِ حال کا دست خط ہے۔

مابعد جدیدیت پر تفصیل بحث کی یہاں گنجائش نہیں (تفصیل کے لیے کتاب میں شامل

”مابعد جدیدیت کا ارتقا“ ملاحظہ کیجیے) مگر اس کے تین عناصر کا ذکر یہاں ضروری ہے، جو دراصل بدلتی دنیا کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں۔ وہ تین عناصر ہیں:

۱۔ تکثیریت
۲۔ ارتباطِ باہم
۳۔ تشکیلی حقیقت (ہائپر ریلٹی)

تکثیریت کا مطلب یہ ہے کہ مابعد جدیدیت کسی واحد بیانیے، نظریے، کسی ایک ثقافت اور حصولِ علم کے کسی ایک ذریعے کو حتمی خیال نہیں کرتی۔ یہ بیانیوں، نظریوں، ثقافتوں اور طریق ہائے مطالعہ کی کثرت کا تصور دیتی ہے اور مرکزیت اور اجارے کو چیلنج کرتی ہے۔ غور کریں تو مابعد جدیدیت کی غالب فکر بائیں بازو کی ہے۔ یہ جب مرکزیت اور اجارے کو مسترد کرتی ہے تو گویا کسی ایک مقتدرہ کے کسی اکثریت کے خلاف اندھے اقدامات کو جواز مہیا کرنے والے کلامیوں کو بھی ردّ کرتی ہے۔ یہ ان حضرات کے لیے لمحۂ فکر یہ ہے کہ جو مابعد جدیدیت کو مغربی استعمار کا آلۂ فکر قرار دیتے ہیں۔ اس بات کو ہمارے یہاں بہت کم سمجھا گیا ہے کہ مابعد جدیدیت کے اہم مفکرین (دریدا، فوکو، ایڈورڈ سعید وغیرہ) کے افکار مغرب کی استحصال پسند سیاسی حکمتِ عملی کا حصہ نہیں ہیں۔ مابعد جدیدیت کا دوسرا عنصر...... ارتباط باہم...... علوم کے مابین مغائرت کو دور کرنے اور Inter Disciplinary مطالعات کو رائج کرنے پر زور دیتا ہے۔ جدیدیت میں علوم کی حد بندیاں مستقل تھیں، مگر اب ایک علم کی بصیرت کو دوسرے علوم کے شعبوں میں آزمایا اور برتا جارہا ہے۔ لسانیات کو ادب، بشریات، فلسفہ، حتیٰ کہ کمپیوٹر تک میں برتا گیا ہے۔ بہت سوں کے علم میں ہوگا کہ انٹرنیٹ کے سرچ انجنوں میں لسانیات کے اصولوں سے مدد لی جاتی ہے...... ہائپر رئیلٹی بھی ہماری دنیا کا اہم مظہر ہے۔ یہ ہمیں حقیقت کے نئے تصور سے آشنا اور حقیقت کے نئے تجربے سے دوچار کرتی ہے۔ یہ وہ حقیقت ہے جسے لسانی یا برقی ذریعے سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ اپنی اصل میں یہ عکس، پرچھائیں یا بیانیہ ہے، مگر اس کا تاثر ایک مادّی حقیقت کا سا، بلکہ اس سے شدید اور گہرا ہوتا ہے۔ اور ہم اپنے اوقات کا بیش تر حصہ، عکسی ولسانی اور تشکیلی حقیقتوں کے تحت گزار رہے ہیں۔ تشکیلی حقیقت، اصل حقیقت کی جگہ لیتی جارہی ہے۔ تشکیلی حقیقت نے ہماری متخیّلہ کو بے دخل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اور یوں ہمیں انفعالیت کا شکار کیا ہے۔ متخیّلہ حقیقت کو خود تشکیل کرنے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتی ہے اور اس حقیقت کا تجربہ بالکل مختلف قسم کا ہوتا ہے۔ متخیّلہ کے متحرک کرنے کا مطلب یہ ہے کہ آدمی دنیا کو خود تشکیل دے رہا ہے مگر ہائپر ریئلیٹی نے ہمیں دوسرے ذرائع (برقی ولسانی) کی تشکیل کردہ حقیقت کے رحم وکرم پر چھوڑ دیا ہے۔ سچائی یہ ہے کہ اب ہم اپنی نہیں دوسروں کی تشکیل دی گئی حقیقتوں کو جی رہے ہیں اور ہم پر The other کا احساس حاوی ہے۔ حقیقت سے متعلق ہمارا تجربہ یک سر بدل گیا ہے۔

یہ تو تھا ہماری معاصر اور بدلتی ہوئی دنیا کا خاکہ۔ راقم کو اپنے عجز کے اظہار میں تامّل نہیں کہ وہ رواں تاریخ کے محض چند نمایاں پہلو ہی پیش کرسکا ہے اور اس کا سبب ابتدا میں بتا دیا گیا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ آیا ادب واقعہ ہے یا کلامیہ؟ یعنی کیا ادب بدلتی دنیا کے نتیجے اور مظہر کے طور پر وجود میں آتا ہے یا خود مختار ہے اور دنیا کی تفہیم وتعبیر کے اپنے اصول رکھتا ہے؟ دل چسپ بات یہ ہے کہ اس سوال کا نظری اور تاریخی جواب ایک ہی ہے۔ یعنی جو بات نظری طور پر درست ہے، اس کا اثبات تاریخی حوالے سے بھی ہوتا ہے۔ نظری اعتبار سے دیکھیے، ادب اگر واقعہ ہے تو یہ طفیلیہ ہے۔ یہ محض موجود و دست یاب کو منعکس ہوتا ہے۔ یہ فقط آئنہ ہے؛ دنیا کو بدلنے میں اس کا کوئی کردار نہیں کہ دنیا کو بدلنے کے لیے دنیا کی موجودہ صورتِ حال سے ہٹ کر مؤقف اختیار کرنا پڑتا ہے اور دنیا کی عکاسی کرتے ہوئے یہ کیوں کر ممکن ہے۔ اور اگر ادب کلامیہ ہے تو اس کے اپنے ضابطے، اقدار کا اپنا نظام ہے۔ ہر کلامیے کی طرح ادب دنیا سے تو متعلق ہوتا ہے، مگر دنیا کو منعکس کرتے ہوئے بھی یہ اپنے ضوابط کو اوّلیت دیتا ہے۔ نتیجتاً ادب میں وہ دنیا پیش نہیں ہوتی جو ہمارے حواس کی گرفت میں آتی ہے، بلکہ وہ دنیا پیش ہوتی ہے جو تخلیق کار کی متخیّلہ کی گرفت میں آتی ہے۔

تاریخی حوالے سے دیکھیں تو دو طرح کا ادب لکھا جاتا (اور لکھا جارہا) ہے یا دو طرح کے لکھنے والے ہوتے ہیں: محرر اور تخلیق کار۔ پہلی قسم کے لکھنے والے وہ ہوتے ہیں، جو دنیا کو محض منعکس کرتے ہیں، جو کچھ ارد گرد رونما ہو رہا ہے، اس سے حسی تاثر قبول کرتے اور اسے پیش کر دیتے ہیں۔ ان کے تاثر میں بھی کوئی گہرائی نہیں ہوتی۔ ایک واقعہ عام انسانی حسیات کو جس طور پر متاثر کرتا ہے، غم یا نشاط سے ہم کنار کرتا ہے، بس اسی طور لکھ دیا جاتا ہے۔ اس کے لیے بالعموم ادب

کی مقبول ہیئتیں، متداول اُسلوب، میڈیا اور مجلسی زندگی کے ذریعے عام ہونے والی لفظیات استعمال ہوتی ہیں۔ سٹیریوٹائپ کردار ہوتے ہیں اور سطحی جذبات نگاری ہوتی ہے، تاہم کبھی کبھی یہ ادب فوری عوامی ردّعمل کو بھی پیش کرتا ہے۔ نائن الیون کے بعد بیش تر اسی طرح کا ادب لکھا گیا ہے اور اس میں تارڑ کا ''قلعہ جنگی'' سے لے کر احفاظ الرحمٰن کی نظمیں شامل ہیں۔

دوسری قسم کے تخلیق کار دراصل دنیا کا کلی تصور رکھتے ہیں۔ وہ محرروں کی طرح دنیا کا محض حسی تجربہ نہیں کرتے بلکہ وہ حسی اور فکری سطحوں پر بہ یک وقت متحرک ہوتے ہیں اور اس تحرک کو اپنی متخلیہ کے آہنگ میں جذب کرنے کے اہل ہوتے ہیں۔ وہ دنیا کے واقعات اور رائج کلامیوں دونوں پر نگاہ رکھتے ہیں۔ واقعے کی حسیت وجسمانیت اور کلامیے کی فکریت ان کی گرفت میں ہوتی ہے۔ چناں چہ وہ محض واقعہ نہیں لکھتے، واقعہ کی منطق کو بھی کچھ اس طور پر پیش کرتے ہیں کہ وہ نری منطق نہیں رہ جاتی، واقعے کے ساتھ اس کا رشتہ گوشت اور ناخن کا سا ہو جاتا ہے۔ چوں کہ وہ واقعے کا حسی تجربہ اور منطق کی بصیرت دونوں رکھتے ہیں، اس لیے وہ محض ہو چکے واقعات اور ان سے منسلک منطق کو پیش کرنے کے پابند اور مجبور نہیں ہوتے۔ وہ خود واقعہ تخلیق کر سکتے، نیا حسی تجربہ کر سکتے اور نئی منطق تراش سکتے ہیں اور نئی ہیئتیں، نئے اسالیب اور نئی علامتیں تخلیق کر سکتے ہیں۔ وہ موجود واقعات کو مسترد اور رائج منطق کو ردّ کر سکتے ہیں۔ لہٰذا وہ ایک ایسا کلی وژن رکھتے ہیں، جو بہ یک وقت معلوم اور نامعلوم، حس اور ماورائے حس، دونوں کو محیط ہوتا ہے۔ کلی وژن سے نمود پانے والا ادب بدلتی دنیا کا کلی فہم ہی نہیں دیتا، تبدیلی کی جہت کا وسیع انسانی تناظر میں محاکمہ بھی پیش کرتا ہے۔ اس طور یہ ادب مثالی طور پر کسی ایک مقتدر گروہ کی حکمت ہائے عملی اور کلامیوں میں شریک ہونے کے بجائے انسانی مسرت وفلاح کا وسیع تصور دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ ادب کسی مقتدرہ کے نظریے یا مقاصد کا آلہِ کار نہیں بنتا بلکہ اپنی آزادانہ حیثیت میں بدلتی دنیا سے متعلق ایک اپنا مؤقف پیش کرتا ہے۔

اردو میں اس وضع کے ادب کی مثال میں انتظار حسین، رشید امجد، منشا یاد، خالد جاوید، اسلم سراج الدین، نیلم احمد بشیر، سید محمد اشرف، سلیم آغا، محمد حمید شاہد، مبین مرزا کے افسانے؛ وزیر آغا، نصیر احمد ناصر، علی محمد فرشی، رفیق سندیلوی، وحید احمد، یاسمین حمید، عامر عبداللہ، ذی شان ساحل، قاسم یعقوب کی نظمیں؛ شناور اسحاق، سعود عثمانی اور شاہین عباس کی غزلیں بہ طور مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔

دنیا کا آزادانہ حیثیت میں ادراک کرنے میں چوں کہ مصنّف آزاد ہوتا ہے، اس لیے وہ خود ادب کو نظریاتی ہتھیار (Idealogical Tool) بنا سکتا ہے۔ ان معنوں میں نہیں، جن معنوں میں ترقی پسندوں نے اسے بنایا تھا۔ ترقی پسندوں نے تو ادب کو طبقاتی شعور کا علم بردار اور غیر طبقاتی معاشرے کے قیام کا ذریعہ خیال کیا تھا۔ ان کا اصرار تھا کہ ادب میں طبقاتی شعور اور معاشرتی تبدیلی کی کوشش واضح اور بیّن ہونی چاہیے۔

اب ادب کے نظریاتی ہتھیار ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ادب میں بروے کار لائے جانے والے متون کو Manipulate کیا جا سکتا ہے۔ تخلیقی اور تنقیدی دونوں طرح کے ادب میں! اور کچھ اس طور کہ اپنی آئیڈیالوجی اور نیت کو چھپایا جا سکتا ہے۔ نوآبادیاتی عہد میں استعمار نے ادب اور دوسرے علوم کو نظریاتی ہتھیار کے طور پر ہی استعمال کیا۔

تخلیقی ادب میں Manipulation کی تازہ مثال ہندی فکشن رائٹر کملیشور کا ناول ''کتنے پاکستان'' ہے، جسے ہندو پاک میں غیر معمولی مقبولیت ملی ہے اور اسے موجودہ زمانے کا کلاسک کہا جا رہا ہے۔ اس ناول میں نظریاتی ایجنڈے کو کچھ اس طور پر چھپایا گیا ہے کہ اُردو کے نام ور ناقدین کی نگاہ بھی اس طرف نہیں گئی (یا مصلحتاً آنکھیں چرائی گئی ہیں)۔ اس ناول میں پاکستان کو نفرت کی علامت بنایا گیا ہے۔ اس علامت کی تشکیل میں سب سے زیادہ کام ناول کے فن سے لیا گیا ہے۔ گویا مصنّف نے اپنے ایجنڈے کو فن بنا کر پیش کیا ہے۔ اگر تنقید کے فارمل اسکول سے کام لیا جائے تو اس ناول میں تاریخی متون کو برتنے اور تاریخی شخصیات کو ادیب کی عدالت میں طلب کرنے کے تخلیقی طریق کار کی بجا طور پر داد دی جانی چاہیے، مگر جب اس کے موضوع پر غور کرتے ہیں تو خوف ناک حقائق سامنے آتے ہیں۔ کملیشور نے بہ ظاہر تو پاکستان اور ہندوستان میں موجود نفرت کے تاریخی اسباب کا ''ناولاتی تجزیہ'' کیا ہے، مگر اصل یہ ہے کہ انھوں نے اس نفرت کا ایک ہی سبب قرار دیا ہے، یعنی پاکستان! جو ہندوستان اور بعدازاں دنیا کی تاریخ میں ہر اس لمحے بنتا رہا ہے، جب مذہب کو سیاسی اور ذاتی مقاصد کے لیے استعمال کیا گیا۔ اس ناول میں پاکستانی ریاست کے جواز کو معرضِ سوال میں رکھا گیا ہے۔ چوں کہ ناول میں تاریخی بیانیوں کے حوالے دینے کی ضرورت نہیں ہوتی، اس لیے تاریخ کو اپنی مرضی سے بیان کرنے اور

اپنے ایجنڈے کے مطابق نتائج اخذ کرنے کی آزادی ہوتی ہے، اور کملیشور نے اس آزادی سے خوب کام لیا ہے جیسا کہ ہر Manipulator کا وتیرہ ہوتا ہے۔

تنقیدی ادب میں Manipulation کی صورت یہ ہوتی ہے کہ نقاد متن کے اپنے، داخلی تناظر کو پسِ پشت ڈال دیتا اور ایک اپنا خارجی تناظر قایم کر کے متن کا مطالعہ کرتا ہے۔ اقبالیاتی تنقید میں اس کی متعدد مثالیں ہیں اور ایک تازہ تر مثال منٹو پر لکھی جانے والی موجودہ اُردو تنقید ہے۔ ایک طرف منٹو کو ہندوستانی ثابت کیا جا رہا ہے اور دوسری طرف اسے پاکستانی قرار دینے کی مہم جاری ہے۔ مشرف عالم ذوقی کو شکایت ہے کہ منٹو ہندوستانی تھا، اسے بلاوجہ پاکستانی افسانہ نگار کہا جا رہا ہے، مگر فتح محمد ملک کا نقطۂ نظر ہے کہ منٹو ہر لحاظ سے پاکستانی ہے۔ ایک ہی متن کو دو متضاد باتوں کا علم بردار ثابت کرنا متن کی Manipulation نہیں تو اور کیا ہے؟ یہ درست ہے کہ مابعد جدید تنقید متن کے کثیر المعانی ہونے کا تصور دیتی ہے اور اس متن کے اقداری درجے کو بلند قرار دیتی ہے، جو کثرتِ معانی کا حامل ہو، نیز مابعد جدید تنقید، متن کو ڈی کنسٹرکٹ کر کے ایک سے زائد معانی دریافت کرنے پر زور بھی دیتی ہے، اور یہ بھی بجا کہ نیا معنی دراصل ایک نئے تناظر کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے، مگر متن کی Manipulation یہ ہے کہ اوّل ایک ایسے تناظر میں متن کا مطالعہ کیا جائے، جو متن کے داخلی تناظر سے متصادم ہو۔ تصادم کی کیفیت کو نظر انداز کرنے کی خاطر متن کے بعض حصوں یا علامتوں کو دبا دیا جائے، دوم متن سے جو معنی برآمد کیا جائے، وہ متن کی جمالیاتی توسیع کے بجائے، کسی سیاسی یا آئیڈیالوجیکل مؤقف کو تقویت دیتا ہو۔ اقبالیاتی تنقید کا بڑا حصہ اور منٹو پر موجودہ تنقید کا پورا حصہ نقادوں کے آئیڈیالوجیکل مؤقف کو تقویت دیتا ہے، اس لیے یہ Manipulation ہے!

میری رائے میں مابعد جدید عہد میں تنقید کی ذمے داری سب سے زیادہ ہے، جو تخلیق، تنقید اور دیگر حوالوں سے کی جانے والی Manipulation کی جملہ صورتوں کو بے نقاب اور ان کا محاسبہ کر سکتی ہے۔ مگر وہ تنقید نہیں جو کسی متن کے فنی محاسن و عیوب یا متن کی تشریح تک محدود رہتی ہے، بلکہ وہ تنقید جو ہمہ جہت علم رکھتی ہے، محض علوم اور نظریات کا نہیں، بلکہ تجزیے اور مطالعے کے تمام حربوں کا بھی اور ضرورت پڑنے پر تجزیے کا نیا طریق بھی وضع کر سکتی ہے اور اس سارے عمل میں خود کو غیر جانب دار رکھتی ہے۔

اقبال اور جدیدیت

ماڈرن ازم اقبال کی معاصر یوروپی ادبی تحریک تھی۔ اس کا زمانہ ۱۹۱۰ء تا ۱۹۳۰ء قرار دیا جاتا ہے۔ معاصر تحریک ہونے کے باوجود اس کے بہ راہِ راست اثرات اقبال کی شاعری پر نظر نہیں آتے۔ ایسے میں یہ سوال بے حد اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ آیا اقبال اس تحریک سے آگاہ نہیں تھے اور اگر آگاہ تھے تو کہیں ایسا تو نہیں کہ ان کی انتخابی نظر اس تحریک کو اپنے شعری مقاصد سے ہم آہنگ محسوس نہیں کرتی تھی؟

اقبال مغربی ادبیات سے پورے طور پر آگاہ تھے۔ انھوں نے ”بانگِ درا“ میں درجن بھر امریکی اور برطانوی شعرا: جیسے لانگ فیلو، ایمرسن، ولیم کوپر، ٹینی سن، براؤننگ، سیموئیل راجرز اور دوسروں کی نظموں سے اخذ و ترجمہ کیا ہے۔ ورڈز ورتھ کا انھوں نے گہری نظر سے مطالعہ کیا تھا اور ۱۹۱۰ء میں اپنی انگریزی بیاض میں لکھا تھا کہ ورڈز ورتھ نے انھیں الحاد سے بچایا۔ اسی طرح ملٹن کا بھی ذوق وشوق سے مطالعہ کیا۔ اپنے ایک مکتوب محررہ مارچ ۱۹۱۱ء میں یہ بات درج کی کہ ”ملٹن کی تقلید میں کچھ لکھنے کا ارادہ مدت سے ہے اور اب وہ وقت قریب معلوم ہوتا ہے کیوں کہ ان دنوں وقت کا کوئی لحظہ خالی نہیں جاتا جس میں اس کی فکر نہ ہو۔“ شیکسپیئر کو انھوں نے منظوم خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ گوئٹے سے بھی اقبال کا گہرا تعلق ہے۔ کیا مغربی ادبیات کے اس حصے سے آگاہی یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہے کہ اقبال پر مغربی جدیدیت کے اثرات تھے؟ جواب نفی میں ہوگا۔ اس لیے کہ ان تمام شعرا کو ماڈرن کہہ سکتے ہیں کہ ان سب کا تعلق (زیادہ کا تعلق انیسویں صدی سے ہے) ماڈرنٹی (ہمہ گیر جدیدیت) کے عہد سے ہے...... مگر ماڈرن اسٹ نہیں کہہ سکتے۔ ماڈرن اور ماڈرن اسٹ میں اتنا ہی فرق ہے جتنا ٹینی سن اور ایلیٹ میں یا تھیکرے اور جیمز جوائس میں ہے۔ دراصل اقبال نے مغربی ادبیات سے اخذ و استفادے کا عمل اپنے ابتدائی دور

میں شروع کیا اور ۱۹۱۰ء تک ان کا شعری مائنڈ سیٹ متشکل ہو چکا تھا۔ اپنے ابتدائی دور میں اقبال کا مغربی ادبیات سے تعلق تقلیدی ہے، انھوں نے کئی مغربی نظموں کو پورے کا پورا اور کہیں مغربی نظموں کے کچھ مصرعوں کو ترجمہ کیا ہے۔ جیسے ''کوپر'' کے اس مصرعے:

And, while the wings of fancy still are free

کو نظم ''مرزا غالب'' کا یہ مصرع بنا دیا ہے:

ہے پرِ مرغِ تخیّل کی رسائی تا کجا

مگر ۱۹۱۰ء کے بعد ان کی نظر انتخابی ہو جاتی ہے اور وہ اپنے شعری مائنڈ سیٹ کی راہ نمائی میں معاصر مغربی ادبیات اور تحریکوں سے ربط ضبط قایم کرتے ہیں۔ جو ادبی تحریکیں اور رجحانات انھیں اپنے مائنڈ سیٹ سے متصادم یا مختلف محسوس ہوتی ہیں انھیں وہ خاطر میں نہیں لاتے۔ یوں بھی جن دنوں ماڈرن ازم کی تحریک زور شور سے جاری تھی، اقبال مغربی تہذیب پر تنقید کا آغاز کر چکے تھے۔ اور ماڈرن ازم مغربی تہذیب ہی کا جمالیاتی مظہر ہے۔ چناں چہ جن دنوں مغرب میں ''ویسٹ لینڈ'' اور ''یولی سس'' چھپتے ہیں، انھی دنوں اقبال اُردو میں نظم ''طلوعِ اسلام'' (۱۹۲۲ء) اور فارسی میں ''پیامِ مشرق'' (۱۹۲۳ء) منظر عام پر لاتے ہیں۔ ان کا فرق ظاہر ہے۔ اقبال، ایلیٹ اور جوائس کے نہ صرف موضوعات، ہیئتیں اور اسالیب مختلف تھے بلکہ جمالیاتی مقاصد بھی مختلف تھے۔

یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ ایک ہی عصر میں ادبی سطح پر انسانی سروکار مختلف ہو سکتے ہیں؟ یہ سوال اس وقت زیادہ اہم، متعلق اور بامعنی ہو جاتا ہے جب ہم ادب کے آفاقی ہونے کو کلیے کے طور پر لیتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ ہر ادبی تجربہ، ادبی تحریک، ادبی نظریہ اور جمالیاتی نظام اور شعریات کسی نہ کسی تناظر اور صورت حال کے پابند ہوتے ہے۔ ادبی سطح پر ظاہر ہونے والے انسانی سروکار بھی تناظر اور صورتِ حال کے بطن سے جنم لیتے ہیں۔ اس لیے کوئی تجربہ، تحریک، نظریہ یا شعریات آفاقی نہیں، وہ اپنی متعلقہ صورتِ حال اور تناظر میں ''آفاقی'' ہے۔ جہاں جہاں اور جب جب وہ صورتِ حال موجود ہوتی ہے، اس کے تحت لکھا جانے والا ادب متعلق اور اسی مفہوم میں آفاقی ہوتا ہے۔ بنا بریں بیسویں صدی کے دوسرے عشرے کے مغربی ادب پارے اور اقبال کی شاعری اپنی اپنی صورتِ حال اور تناظر کے پابند ہیں اور اسی لیے جدید مغربی ادبا اور اقبال کے سروکار ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ادب جب صورتِ حال اور تناظر سے الگ ہوتا ہے تو وہ ایلی نیشن (Alienation) کا شکار ہوتا ہے۔ تاہم یہاں ایک نازک نکتے کو بھی ملحوظ رکھا جانا چاہیے۔ کوئی ادبی تجربہ اور پھر ادبی انسانی سروکار، تناظر اور صورتِ حال سے از خود پیدا نہیں ہوتے۔ تخلیقی ذہن تناظر اور صورتِ حال کی کاربن کاپی نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہوتا تو ایک معاشرے میں تمام لکھنے والوں کے یہاں ایک جیسے ہی ادبی تجربات اور انسانی سروکار ظاہر ہوتے۔ اور ہم یہ کہنے میں قطعی حق بہ جانب ہوتے کہ ایک عہد میں کسی ایک بڑے تخلیق کار کو ہی لکھنے کا حق ہے۔ مگر ہم دیکھتے ہیں کہ ایک ہی عہد میں متعدد لکھنے والے موجود ہوتے ہیں اور ان کے یہاں ادبی تجربات اور سروکاروں کا تنوع موجود ہوتا ہے۔ گو تعدد اور تنوع کے عقب میں ایک ساخت کو نشان زد کیا جا سکتا ہے مگر یہ بھی غور کیجیے کی یہ تنوع ہی ہے جس کی وجہ سے ساخت وجود پذیر ہوتی ہے۔ نازک نکتہ یہ ہے کہ تناظر اور صورتِ حال سے از خود ادبی تجربات کا جنم نہیں ہوتا۔ تخلیق کار صورتِ حال کی ''تعبیر'' کرتا ہے۔ تعبیر کا عمل شعوری یا غیر شعوری ہو سکتا ہے، مگر ہوتا ضرور ہے۔ اور تعبیر کے لیے تصورِ کائنات، آئیڈیالوجی، تھیوری، مائنڈ سیٹ، کئی طرح کی چیزیں کام آتی ہیں۔

ہر چند اقبال نے ماڈرن ازم سے راست ربط ضبط نہیں رکھا اور اس لیے نہیں رکھا کہ وہ ایک مختلف تصور کائنات اور مائنڈ سیٹ کے علم بردار تھے، مگر ماڈرن ازم کے بعض تصورات اور اقبال کی شاعری کے بعض پہلوؤں سے تقابل و تماثل دل چسپی سے خالی نہیں۔ ماڈرن ازم کی تجربہ پسندی، روایت شکنی، انفرادیت پسندی، تاریخی و جمالیاتی عدم تسلسل اقبال کے یہاں اپنے مغربی سیاق کے ساتھ موجود نہیں۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ اقبال نے نئی ہیئتوں کی تلاش کے بجائے روایتی ہیئتوں کو ہی اپنے لیے موزوں سمجھا ہے۔ اس طرح روایت سے اپنا تعلق قایم رکھا ہے، جسے توڑنے میں جدیدیت افتخار اور لذت ہی محسوس نہیں کرتی، اپنی شعریات کے اظہار کے لیے لازم بھی سمجھتی ہے۔ جدیدیت کی نظر میں ہر فن پارہ مواد اور ہیئت پر مشتمل تو ہوتا ہے، مگر دونوں میں رشتہ ناخن اور گوشت کا ہوتا ہے۔ نئے مواد کو پرانی ہیئت میں پیش کرنے کا مطلب، نئے مواد کو روایت سے ہم آہنگ بنانا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ہیئت روایت کے وسیع منطقے کا ایک جز ہے۔ تاہم اُسلوبی سطح پر اقبال نے تجربہ پسندی اور روایت شکنی کا مظاہرہ ایک خاص مفہوم میں بہ ہر حال

کیا ہے۔ اقبال نے اُردو شاعری میں قطعی منفرد ڈکشن ہی متعارف نہیں کروایا بلکہ اسے بے مثال تخلیقی شان کے ساتھ پیش کیا ہے۔ کچھ اس طور کہ یہ ناقابلِ تقلید ہے۔ اتنی شدید اور فقید المثال انفرادیت شاید ہی کسی دوسرے اُردو شاعر کے یہاں موجود ہو، جس کا مظاہرہ اقبال نے کیا ہے۔ ماڈرن ازم میں بھی انفرادیت پر زور ملتا ہے۔ کیا اقبال کی انفرادیت کا وہی مفہوم ہے جو مغربی جدیدیت میں ہے؟ بالکل نہیں، اقبال کی انفرادیت اس کی اپنی انفرادیت ہے، تاہم ایک سطح پر یہ انفرادیت مشرقی شعریات میں قابلِ فہم ہے اور دوسری سطح پر اقبال کے شعری وژن میں۔

مشرقی شعریات میں انفرادیت کے مظاہرے کو جدّت کا نام دیا گیا ہے۔ جدت کے ضمن میں حسنِ ادا، اپج، معنی آفرینی، مضمون آفرینی، نکتہ سنجی، نازک خیالی ایسی اصطلاحات کا بھی ذکر ہوا ہے۔ جدت ان سب کو محیط ہے۔ یہ سب جدت کی فروع ہیں، اس طور جدت کا تعلق معنی اور اُسلوب ہر دو سے ہے۔ جدت بہ قول ڈاکٹر عنوان چشتی، ”مانوس اشیا کے مخفی امکانات کی دریافت کا عمل ہے...... جدت روایت کے بطن سے نمودار ہوتی ہے، مگر روایت پرستی سے انحراف کرتی ہے۔“ گویا جدت انحراف ہے مگر جدیدیت کا انحراف نہیں۔ جدیدیت کا انحراف کلی ہوتا، جب کہ جدت کا جزوی ہوتا ہے۔ جدت کا انحراف روایت کے حدود کے اندر ہوتا ہے اور اس محتاط انداز میں ہوتا ہے کہ روایت کی بنیاد کو اس انحراف سے کوئی خطرہ لاحق نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں جدت کے انحراف اس وقت ممکن ہے جب رروایت کا علم موجود ہو۔ اس علم کی سطح اور درجے کی مناسبت سے ہی انحراف کی سطح اور درجہ متعین ہوتا ہے۔ لہٰذا جس تخلیق کار کا روایت کا تصور وسیع، گہرا اور سرایت گیر ہوتا ہے اس کا انحراف بھی اتنا ہی بڑا ہوتا ہے۔ اقبال کی انفرادیت دراصل جدت ہے۔ جدت کا مظاہرہ ہر چند اور بھی کئی اُردو شعرا نے کیا ہے مگر روایت کا جتنا وسیع اور گہرا تصور اقبال کا تھا، اتنا کسی دوسرے اُردو شاعر کا مشکل سے ہوگا۔ اقبال کی انفرادیت ناقابلِ تقلید تو ہے مگر اپنی مشرقی روایت میں قابلِ فہم بہ ہر حال ہے۔

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اقبال نے مشرقی ادبیات کی روایت کو کھوجا ہی نہیں تھا اسے مرتّب بھی کیا۔ اقبال نے فارسی، عربی، اُردو، سنسکرت، ادبیات کو ایک روایت ٹھہرایا اور اسے اپنی شاعری کی روحِ رواں بنایا۔ ان کے یہاں فارسی شعرا ملّا عرشی، ابو طالب کلیم، فیضی، صائب، مرزا بیدل، عرفی، خاقانی، انوری، سنائی، حافظ، سعدی اور سب سے بڑھ کر فکر رومی کے اثرات بالواسطہ اور بطور تضمین ملتے ہیں۔ عربی ادبیات سے انھوں نے ہر چند کسی مخصوص شاعر کے اثرات نہیں لیے مگر عربی شعریات کے اصول سادہ بیانی اور صحرائیت پسندی ضرور قبول کیے۔ مولانا غلام رسول مہر نے جب طلوعِ اسلام پر تنقید کی تو اقبال نے جواب دیا کہ ”میں عربی شاعری کی روش پر بالکل صاف صاف اور سیدھی سیدھی باتیں کہہ رہا ہوں۔“ اسی طرح انھوں نے متعدد قرآنی آیات کو راست یا ان کے ترجمے کو اپنی شاعری میں پیش کیا۔ اقبال کا تصورِ روایت اگرچہ ایلیٹ کے تصورِ روایت سے مختلف ہے مگر دونوں میں یہ مماثلت موجود ہے کہ ایلیٹ نے تمام مغربی ادب: ہومر سے بائرن تک کو ایک روایت قرار دیا۔ اقبال نے روایت کی تنقیدی تھیوری پیش نہیں کی، مگر ادبی روایت کو مسلسل جاری روایت کی صورت اپنی شاعری میں مرتب، دریافت اور پیش کیا ہے۔ اقبال کی روایت مشرقی اسلامی روایت ہے۔ عبدالمغنی کا یہ کہنا وزن رکھتا ہے کہ ”اقبال کی شاعری درحقیقت مشرقی ادبیات کی تمام شاعرانہ روایات کا نقطۂ عروج ہے۔“

اقبال کا تصورِ روایت، مابعد جدید تنقیدی اصطلاح میں بین المتونی (Intertextual) ہے۔ فارسی، عربی، اُردو اور سنسکرت ادبیات مختلف متون ہیں، جنھیں اقبال نے باہم ممزوج کیا ہے۔ اقبال نے مختلف مشرقی روایات کو ایک نئے متن میں منقلب کر دیا ہے۔ یعنی یہ روایات اقبال کے شعری متن کے میکانکی اجزا نہیں، نامیاتی عناصر ہیں۔ اقبال کا شعری متن ایک زندہ متن ہے اور ایک زندہ وجود کی طرح ہی نہ صرف حسی تحریک کا حامل ہے بلکہ مخصوص زاویۂ نظر اور آئیڈیالوجی بھی رکھتا ہے۔

اقبال کے اسلوب کو جو بات ناقابلِ تقلید بناتی ہے، وہ ان کا شعری وژن ہے۔ ان کا اسلوب ان کے وژن کی تجسیم ہے۔ کسی تخلیق کار کے وژن کی تفہیم کی جا سکتی ہے، تقلید نہیں۔ اس لیے کہ وژن ’ایک مسلسل نموئی عمل سے وجود میں آنے والی باطنی حقیقت‘ ہے۔

ماڈرن ازم کے ”نظامِ فکر“ میں فرد کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ یہ اہمیت تین چار سطحوں پر فرد کو تفویض ہوئی ہے۔ فرد بطور منفرد و تنہا وجود؛ فرد کا زندگی کو مستند اور بہ راہِ راست طریقے سے تجربہ کرنا اور اس تجربے کے نتیجے میں اپنی تقدیر یعنی بے چارگی، تنہائی اور لغویت سے آگاہ ہونا؛ فرد کا سماج، فطرت اور کائنات سے داخلی انقطاع کی صورتِ حال سے دوچار ہونا۔

جدید ادب کا فرد ایلی نیشن کا شکار ہے۔ ایلی نیشن کا تصور مارکسیت میں بھی ملتا ہے مگر

جدیدیت اور مارکسیت کی ایلی نیشن ایک جیسی نہیں ہیں۔ مارکسی ایلی نیشن یہ ہے کہ فرد اپنی محنت کے وسائل اور ثمرات سے بوجوہ اجنبی ہو جاتا ہے۔ جب کہ جدید فرد کی ایلی نیشن ایک خاص فلسفیانہ تصور کی پیدا کردہ ہے۔ اس فلسفے (وجودی) کی رُو سے فرد تنہا ہے۔ وہ دوسروں سے اور کائنات سے علاحدہ ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اقبال کے یہاں بھی فرد موجود ہے۔ یہاں اشارہ اقبال کے مردِ مومن کی طرف نہیں۔ مردمومن ایک آدرش ہے، جس میں وہ تمام بہترین خصوصیات یک جا ہوگئی ہیں جنھیں اسلامی تاریخ میں پیش کیا گیا ہے۔ مردمومن ایک ''غیر شخصی'' تصور ہے۔ یہ بشری تقاضوں سے بلند اور اعلیٰ انسانی مقاصد کا علم بردار ہے۔ اقبال کی شاعری میں، بالخصوص ***بالِ جبریل*** کی غزلوں میں ایک اور فرد ظاہر ہوا ہے۔ یہ ایک شخصی وجود ہے۔ اس کا اپنا نقطۂ نظر اور اپنے سوالات ہیں۔ ہر چند اس کا لہجہ پُرتمکین اور کہیں جلالی ہے، مگر یہ ایک حقیقی فرد ہے اور اسی لیے تنہا بھی ہے۔ یہ چند اشعار اسی فرد کا اظہارِ ذات ہیں:

میری نوائے شوق سے شور حریم ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بت کدہ صفات میں

تو نے یہ کیا غضب کیا، مجھ کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینۂ کائنات میں

اگر کج رو ہیں انجم، آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکرِ جہاں کیوں ہو، جہاں تیرا ہے یا میرا؟
اسی کوکب کی تابانی سے ہے تیرا جہاں روشن
زوالِ آدمِ خاکی زیاں تیرا ہے یا میرا؟

تو ہے محیطِ بے کراں میں ہوں ذرا سی آب جو
یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بے کنار کر

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں
کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

یہ مشتِ خاک، یہ صرصر، یہ وسعتِ افلاک
کرم ہے یا کہ ستم تیری لذت ایجا د!

مذکورہ بالا اشعار میں ایک ایسا فرد آشکار ہے جو تنہا ہے مگر ایک اور ہستی کے رُوبرو بھی ہے۔ بہ ظاہر یہ پیراڈاکس ہے کہ 'اقبال کا فرد تنہا، مگر ایک اور ہستی کے روبرو بھی ہے': کیا وہ اس ہستی سے ایلی نیشن کا شکار ہے؟ اصل یہ ہے کہ اقبال کے فرد کی تنہائی ہی اسے اس ہستی کے روبرو لے جاتی ہے تاکہ وہ اپنے وجود کی معنویت دریافت کر سکے۔ حقیقتاً اس فرد کو اپنی بے معنویت کا نہیں، اپنی معنویت کے ازسرِ نو تعیّن کے سوال کا سامنا ہے۔ چناں چہ یہ اس بے چارگی اور لغویت کا شکار نہیں جو جدیدیت کے فرد کو اس کی تقدیر کی صورت درپیش ہے۔ حالاں کہ اقبال کا فرد بھی زندگی کا مستند اور حقیقی تجربہ کر رہا ہے جسے جدیدیت کا فرد اپنے لیے لازم ٹھہراتا ہے۔ اقبال کے بعض ناقدین نے یہ اعتراض کیا ہے کہ اقبال کی شاعری میں جدید فرد کہیں موجود نہیں۔ اقبال نے فرد کا پُرعظمت تصور پیش کیا مگر جدید انسان جس ٹوٹ پھوٹ کا شکار، جس بے چارگی میں مبتلا اور جس تنہائی کے کرب سے دوچار ہے، اقبال نے اسے اپنی شاعری میں کہیں پیش نہیں کیا۔ ان ناقدین کے نزدیک اقبال نے حقیقی فرد کو نہیں فرد کے مثالی اور Glorified تصور کو پیش کیا ہے۔ ان نقادوں نے غالباً مردمومن کے تصور کو سامنے رکھا ہے اور اس فرد کی آواز نہیں سنی جس کی زبانی چند اشعار اوپر درج کیے گئے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ اقبال کا فرد اپنے وجود کے باطنی سرچشمے سے منقطع نہیں ہوا، تاہم اس سے ایک ایسے فاصلے پر ضرور رہا ہے، جس میں وہ اپنی معنویت کے سوال کو تشکیل دے سکتا ہے۔ چناں چہ وہ اپنے وجود کی معنویت کا تعین نئے سرے سے اور مستند طریقے سے چاہتا ہے مگر معنویت کے گم ہو چکنے یا ''بے معنیٰ'' ہونے کے بحران کا اسے سامنا نہیں ہے۔ نئے سرے سے معنویت کی طلب پر ماڈرنیٹی کی عقلیت پسندی کی پیدا کردہ تشکیک کا ہلکا سا سایہ موجود ہے مگر یہ طلب باطنی اور مابعد الطبیعیاتی سرچشمے پر سوالیہ نشان نہیں لگاتی۔ جدیدیت (ماڈرن ازم) میں یہ سوالیہ نشان جلی طور پر موجود ہے۔

لہٰذا جدیدیت اور اقبال کے فرد میں جو بنیادی فرق پیدا ہوا ہے وہ دونوں کے جداگانہ ’’ورلڈ ویو‘‘ کی وجہ سے ہے۔ جدیدیت کے فرد کا ’’ورلڈ ویو‘‘ روایت اور مابعد الطبیعیات کی نفی پر استوار ہے، مگر اقبال کے فرد کا ’’ورلڈ ویو‘‘ ان دونوں کے اثبات پر مبنی ہے۔ ایک کی محرومی دوسرے کی قوت ہے۔

یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ جدید فرد نے بیسویں صدی کے عظیم سانحات (عالمی جنگیں، اقتصادی بدحالی وغیرہ) کو جھیلا، اس لیے وہ بے بسی اور بے معنویت کے احساس میں مبتلا ہوا۔ کیا اقبال کے یہاں ان سانحات کی گونج موجود ہے؟ یہ موضوع الگ تفصیلی مطالعے کا متقاضی ہے۔ تاہم ایک بات واضح ہے کہ کسی سانحے کو جھیلنے میں فرد کا ’’ورلڈ ویو‘‘ (Worldview) اہم کردار ادا کرتا ہے۔ ایک مذہبی آدمی کسی المیے کا سامنا جس طور کرتا ہے، مذہب بے زار فرد اسی المیے کو کسی اور طریقے سے محسوس کرتا ہے۔

ماڈرن ازم کا تعلق اگر اقبال کی شاعری سے ہے تو ماڈرنیٹی اور ماڈرنائزیشن (جدید کاری) کا تعلق اقبال کی فکر سے ہے۔ واضح رہے کہ اقبال کی فکر بہ یک وقت ان کی نثر اور شاعری میں ظاہر ہوئی ہے۔ سلیم احمد نے اقبال کی شاعری کا امتیاز ہی فکر کو قرار دیا ہے اور اس فکر کو اقبال کی انفرادی فکر بھی قرار دیا ہے۔ سلیم احمد نے جذبے، تصور اور جبلت سے تو فکر کو ممیّز کیا ہے مگر فکر کی قسموں اور سطحوں میں فرق نہیں کیا اور نہ یہ بتایا کہ کہاں ان کی شاعری خالص فکر کو اور کہاں شاعرانہ فکر کو پیش کرتی ہے۔ مثلاً اقبال کے یہاں متعدد اشعار ایسے موجود ہیں جو خالص فکر کو پیش کرتے ہیں، فقط دو شعر دیکھیے:

عشق اب پیروی عقل خداداد کرے
آبرو کوچہ جاناں میں نہ برباد کرے
کہنہ پیکر میں نئی روح کو آباد کرے
یا کہن روح کو تقلید سے آزاد کرے

ان اشعار کو اقبال کے فکری موٴقف کا ترجمان سمجھا جا سکتا ہے اور یہی خالص فکر کی نشانی ہے۔ جب کہ اس قسم کے اشعار ان کی شاعرانہ فکر کی علم بردار ہیں:

پریشاں ہو کے میری خاک آخر دل نہ بن جائے
جو مشکل اب ہے یا رب! پھر وہی مشکل نہ بن جائے

مذکورہ بالا اشعار جو اقبال کے فکری موٴقف کے ترجمان کے طور پر پیش کیے گئے ہیں، ماڈرنیٹی سے متعلق اقبال کے تصور کی نمایندگی کرتے ہیں۔ ماڈرنیٹی کا اہم داعیہ عقلیت ہے اور اقبال نے بھی عشق کو عقل کی برتری تسلیم کرنے کی تجویز دی ہے۔ اس شعر کو اقبال کے عشق و عقل کے تصورات کے تناظر میں بھی اگرچہ دیکھا جا سکتا ہے مگر اقبال نے ان اشعار کو ’’ادبیات‘‘ کے عنوان کے تحت لکھا ہے اور ’’ضربِ کلیم‘‘ میں انھیں درج کیا ہے جو عہدِ جدید کے خلاف اقبال کے اعلانِ جنگ یعنی اقبال کے فکری موٴقف کی علم بردار ہے۔ عقل کی اہمیت کا دوسرا مطلب عقلی وسائل کی مدد سے مذہبی و معاشرتی تجدید ہے۔ اس میں دو رائے نہیں ہو سکتیں کہ اقبال تجدید یا ماڈرنائزیشن کے قائل تھے، جو عشق سے نہیں عقل سے ہی ممکن ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ اقبال کا ماڈرنائزیشن یا تجدید کاری کا تصور کیا تھا؟ اس تصور کا سرچشمہ (Origin) کیا تھا اور اس کے مضمرات و امکانات کیا تھے؟

یہاں اقبال کے جدید کاری کے تصور کی جملہ پیچیدگیوں میں جانا ممکن نہیں، اس تصور کے مرکزی نکتے کو بیان کرنے پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ خود اقبال کی زبانی سنیے۔ خطبات (مذہبی فکر کی تشکیلِ نو) میں لکھا ہے:

> "The only course open to us is to approach modern knowledge with a respectful but independent attitude and to appreciate the teachings of Islam in the light of that knowledge even though we may be led to differ from those who have gone before us."

یعنی جدید مسلمانوں کے لیے واحد راستہ یہ ہے کہ وہ جدید علم سیکھیں اور اس کی روشنی میں اسلامی تعلیمات کی تحسین کریں۔ تحسین کا لفظ اقبال نے اس لیے استعمال کیا ہے کہ انھیں یقین ہے کہ اسلام ماڈرن علوم کی تحقیقات کی نفی نہیں، تائید و توثیق کرتا ہے۔ گویا اسلام جامد نہیں متحرک

نظامِ حیات ہے۔ چناں چہ اقبال نے ماڈرنیٹی کا مفہوم و مدعا یہ لیا کہ نہ صرف جدید عقلی و سائنسی علوم کو پڑھا جائے بلکہ مذہبی صداقتوں سے ان کی تطبیق بھی کی جائے۔ دوسرے لفظوں میں، اقبال کی ماڈرنیٹی عقل و عقیدے، سائنس و مذہب کی تطبیق پر مبنی ہے۔ ماڈرنیٹی کے اسی ایجنڈے کو آگے بڑھاتے ہوئے اقبال نے واضح اور ثابت کیا کہ توسیعِ کائنات اور ارتقائے حیات کے تصورات اس قرآنی آیت میں (اشارتاً) موجود ہیں:

> ”تم کہَ دو کہ تم زمین میں چلو پھرو، پھر غور سے دیکھو کہ اللہ نے خلق کو شروع کیوں کر کیا۔ پھر وہی اللہ ان کی آخری اٹھان بھی اٹھا لے گا۔ بے شک اللہ ہر چیز پر پوری پوری قدرت رکھنے والا ہے۔“ (۲:۲۹)

اسی طرح اقبال کے خیال میں آغازِ حیات کے نئے نظریات ابن مسکویہ اور رومی کے یہاں موجود ہیں۔ مثلاً رومی کے یہ اشعار:

آمدہ اوّل با قلیم جماد
در نباتی از جمادی او فتاد
سالہا اندر نباتی عمر کرد
وز جماتی یا دناورد از بزد
وز نباتی چوں بہ حیوانی افتاد
نایدش حال نباتی، ہیچ یاد
باز از حیواں سوے انسانیش
می کشد گاں خالقے کہ دانیش

مزید برآں اقبال نے ایٹمی نظریے کا سراغ اشاعرہ کے یہاں لگایا ہے۔ اشاعرہ نے ہی، اقبال کے خیال میں، سب سے پہلے وقت کے مسئلے پر غور کیا اور کہا کہ وقت مفرد ”اب“ کا تسلسل ہے۔ اقبال کا قصۂ قدیم و جدید کو دلیل کم نظری قرار دینا اشاعرہ کے اسی تصورِ وقت سے ماخوذ ہے۔ اقبال نے فخر الدین رازی، ملّا جلال الدین دوانی، عراقی اور ملّا باقر کے جدید نظریات کا بھی ذکر کیا ہے۔ اقبال کی ان کوششوں کا مقصد یہ باور کرانا ہے کہ ماڈرنیٹی اور اسلام میں کوئی مغائرت نہیں۔ ماڈرنیٹی اپنی جن علمی و سائنسی تحقیقات پر تفاخر کرتی ہے وہ اسلام اور اسلامی تاریخ کے لیے اجنبی نہیں ہیں۔ استقرائی طرزِ فکر جدید مغربی تہذیب کی بنیاد ہے اور اقبال اس فکر کو اسلام کا اختصاص قرار دیتے ہیں اور اسی لیے وہ مغربی تہذیب کو ایک مخصوص تناظر میں اسلامی تہذیب کی توسیع بھی کہتے ہیں۔ اقبال کے اس دعویٰ کی عملی و تاریخی بنیاد کا سوال ایک طرف، اس دعویٰ نے یہ تاثر ضرور مٹا دیا کہ جدیدیت کا دوسرا نام ”مغربیانا“ (ویسٹرنائزیشن) ہے۔ اقبال کی یہ عطا کچھ کم نہیں کہ انھوں نے جدیدیت کو مغربیت سے آزاد کیا جو سر سیّد سے نہیں ہو سکا تھا۔

اقبال کے اس تصورِ جدیدیت کا سرچشمہ ایک طرف سر سیّد کا اصولِ تطبیق ہے (سر سیّد نے کہا تھا کہ ہمارے پاس ایک ہی راستہ ہے کہ یا تو حکمتِ جدیدہ کا بطلان کر دیا جائے یا اس سے ہم آہنگ ہوا جائے۔ سر سیّد نے ہم آہنگ ہونے کو ترجیح دی) اور دوسری طرف اقبال کے عہد کا سماجی اور علمیاتی تناظر ہے۔ ڈاکٹر منظور احمد کا یہ کہنا معنی خیز ہے کہ اقبال کی فکر کو ان کے عہد کے تناظر میں دیکھا جائے کہ اقبال نے ماڈرنیٹی کے ضمن میں جو مؤقف اختیار کیا وہ اسی تناظر میں انھیں سوجھا اور اسی تناظر میں وہ موزوں اور Valid بھی ہے۔ اگر ایسا ہے تو اقبال کا مئوقف اپنی اصل میں ’تاریخی‘ ہے، حتمی اور ایک آفاقی کلیہ نہیں ہے۔ اب جب کہ دنیا پوسٹ ماڈرنیٹی میں داخل ہو چکی ہے، اقبال کے ’تاریخی مئوقف‘ پر نظر ثانی کی ضرورت ہے۔

حقیقتاً ماڈرنیٹی اور ماڈرنائزیشن تمام غیر مغربی اقوام اور بالخصوص اسلامی ممالک کا مسئلہ ہے۔ اس مسئلے کا مستقل اور ہر سطح پر قابلِ قبول حل اب تک پیش نہیں ہو سکا۔ اور مختلف ممالک میں جو حل تجویز کیے گئے ہیں وہ ان ممالک کے سماجی، تاریخی تناظر کے زائیدہ ہیں۔ نیز ایک ہی ملک میں مختلف اوقات میں مختلف حل سامنے آئے ہیں۔ مثلاً ترکی اور مصر میں ابتدا میں ماڈرنائزیشن سے مراد مغرب کی عسکری تکنیک کا حصول تھا اور ہندوستان میں ابتداً ماڈرنائزیشن کا مطلب جدید مغربی انگریزی تعلیم سے بہرہ مند ہونا تھا۔ گویا یہ کہا جا سکتا ہے کہ محکوم ممالک میں ماڈرنائزیشن بڑی حد تک ویسٹرنائزیشن کے مترادف سمجھی گئی ہے۔ اس لیے کہ مغرب نے غیر مغربی اقوام کو اپنی تہذیب کے جس پہلو سے زیادہ متاثر یا مغلوب کیا وہی پہلو محکوموں کا آدرش بنا۔ غالباً اسی لیے اقبال نے کہا تھا:

بھروسا کر نہیں سکتے غلاموں کی بصیرت پر
کہ دنیا میں فقط مردانِ حر کی آنکھ ہے بینا

چناں چہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ غلام اقوام نے ماڈرنیٹی کا بالعموم سطحی تصور قایم کیا ہے۔ انھوں نے ماڈرنیٹی کو اس کے ہمہ گیر تناظر میں نہیں دیکھا؛ اس پراسس کو سمجھنے کی سعی نہیں کی، جس نے ماڈرنیٹی کو ممکن بنایا۔ ٹیکنالوجی یا علوم تو ماڈرنیٹی کے آئس برگ کا وہ معمولی سا حصہ ہیں جو سمندری پانی سے باہر ہوتا ہے۔ ماڈرنیٹی کے پورے پراسس کو نہ سمجھنے کی وجہ سے ہی بیش تر مسلم ممالک میں ماڈرنیٹی ممکن نہیں ہوئی۔ یہ ایک تلخ مگر ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ مسلم ممالک مغربی ماڈرنیٹی کے ''صارف'' بن کر رہ گئے ہیں۔ کسی شے کے خالق اور صارف میں جو فرق ہوتا ہے، اس کی وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں۔ اقبال کو اس امر کا آرزومندانہ احساس تھا، انھوں نے سیّد سلیمان ندوی کے نام خط میں لکھا کہ ''مسلمان ذہنی انقلاب کے اسی مرحلے میں داخل ہونے والے ہیں جس سے یورپ لوتھر کے زمانے میں گزرا تھا۔'' (مگر کیا واقعی؟) اقبال اس نوع کا ذہنی انقلاب لانے کی غرض سے ہی اسلامی فقہ کی تدوینِ نو کرنا چاہتے تھے۔ صوفی تبسّم اور غلام السیّدین کے نام مکاتیب میں اقبال نے اس خواہش کا اظہار کیا ہے۔

اب ایک نظر اقبال کے تصورِ جدیدیت کے حدود اور امکانات پر!

اقبال عقلیت اور جمہوریت کے مخصوص تصور کے قائل تھے۔ آمریت، شہنشاہیت اور ملائیت کے خلاف تھے۔ اس ضمن میں ان کے یہاں درجنوں فارسی اور اُردو اشعار موجود ہیں۔ اسی طرح ذہنی جمود کے نکتہ چیں اور متحرک نظامِ فکر میں یقین رکھتے تھے مگر مظہر الدین صدیقی کے بہ قول اقبال نے ماڈرنائزیشن کے مسئلے کا تجریدی اور فلسفیانہ حل تو بخوبی دریافت کیا، مگر:

> "He does not seem to have realized the importance of the socio-economic structure in molding mess's minds, lives and personality."

ہر چند اقبال نے شاعری میں معاشی سماجی عوامل کا ذکر کیا ہے، تاہم ایک تھیوری کے طور پر اقبال نے اسے پیش بہ ہر حال نہیں کیا۔ اس لیے کہ اقبال کا مطمحِ نظر مذہب و سائنس کی تطبیق تھا۔ اصولی طور پر جب دو چیزوں کو اکٹھا کیا جاتا ہے تو ایک کو لازماً برتر اور دوسرے کو ثانوی اور اس پر منحصر قرار دیا جاتا ہے۔ اقبال نے مذہب، سائنس یا عقل و وجدان کے ضمن میں جو درجہ بندی کی، اس میں اوّلیت مذہب اور وجدان کو دی، اور عقل اور سائنس کو مذہب کی تعبیرِ نو کا وسیلہ بنایا۔ دوسرے لفظوں میں عقل اور سائنس کو ان کی آزاد حیثیت میں قبول کرنے کے بجائے انھیں مذہبی صداقتوں کے تابع رکھا۔ انھیں مقصد نہیں، وسیلہ قرار دیا۔ جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ انھوں نے آزادانہ سائنسی تحقیقات کے حق میں آواز بلند کرنے کے برعکس ''ہو چکی سائنسی تحقیقات'' سے (ایک خاص مقصد کے تحت) استفادے پر زور دیا۔ ہر چند بعض مقامات پر اقبال نے عقل کی برتری کا دعویٰ کیا ہے مگر بالعموم عشق کے مخصوص و محدود تصور کے مقابلے میں ایسا کیا ہے۔ سائنس کی برتری کو تسلیم کرنا شاید اقبال کے لیے ممکن نہ تھا کہ سائنس نے جس ماڈرنیٹی سے جنم لیا ہے، وہ اپنی اصل میں ''بشر مرکزیت'' ہے۔ اقبال عالم گردوں کو بشریت کی زد میں ٹھہرانے کے باوجود بشر مرکز فلسفے کو قبول نہیں کر سکتے تھے کہ اسے قبول کرنے کا مطلب ماڈرنیٹی کو پورے کا پورا قبول کرنا تھا۔ صاف لفظوں میں یہ کہ علم کا سرچشمہ وحی کے بجائے انسانی عقل کو تسلیم کرنا تھا۔ اقبال ماڈرنیٹی کو تنقیدی اور انتخابی طور سے قبول کرنے کے حق میں تھے۔ اقبال ماڈرنیٹی کے نکتہ چیں بھی تھے اور مدّاح بھی۔ اقبال دراصل اپنی اسلامی ثقافتی نہاد کو قایم و برقرار رکھتے ہوئے مغربی جدیدیت سے اخذ و استفادے کے قائل نظر آتے ہیں۔ ایک خاص مفہوم میں یہ ایک جدید اور ترقی پسندانہ نقطہ نظر تھا۔

(اکادمی ادبیات پاکستان، لاہور میں ۲۱/اپریل ۲۰۰۶ء کو یومِ اقبال کے موقع پر دیے گئے لیکچر سے مقتبس)

کلامِ فراق کے لفظی پیکر

رگھو پتی سہاے فراق گھورکھ پوری (۱۸۹۶ء-۱۹۸۲ء) کی شاعری میں لفظی پیکروں (Imagery) کی موجودگی اور اثر و عمل کے مطالعے سے قبل ضروری ہے کہ لفظی پیکروں کے ضمن میں چند اُصولی باتوں پر روشنی ڈالی جائے۔

پیکر یا تمثال (Image) کا بنیادی مفہوم کسی شے یا شخص کا احضار (Representation) ہے۔ ہر چند اسے کسی ٹھوس تجربے، کیفیت، احساس اور تعقل کی نمایندگی کا بھی ایک مؤثر وسیلہ خیال کیا جانے لگا ہے، مگر ''حسی نمایندگی'' کو اب بھی پیکر یا تمثال کے اصطلاحی مفہوم کا لازمی حصہ خیال کیا جاتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ پیکر جب کسی احساس یا تعقل کی نمایندگی کرتا ہے تو وہاں ''حسی نمایندگی'' کا وہ مفہوم بدل جاتا ہے، جو کسی حسی ادراک: بصری، سماعی، مشمومی وغیرہ کے ضمن میں پیشِ نظر ہوتا ہے؛ یہ مفہوم بڑی حد تک استعاراتی ہو جاتا ہے۔ لہٰذا سادہ طور پر لفظی پیکر شاعرانہ تجربے کا حِسّی اظہار ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ لفظی پیکر اور شاعرانہ تجربے میں دوئی نہیں ہے: لفظی پیکر شعر کا آرائشی عنصر نہیں ہے۔ گو اکثر حضرات کو یہ غلط فہمی ہے کہ تمثالوں کو شعر یا نظم کی تزئین و آرائش کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔ دراصل یہ وہ لوگ ہیں جو مواد اور ہیئت کو الگ الگ اکائیاں مانتے ہیں۔ اُن کی نظر میں ایک قسم کے مواد کے لیے کسی بھی قسم کی ہیئت و وضع اختیار کی جا سکتی ہے۔ ان کے مطابق خود شاعرانہ مواد میں اپنے لیے کوئی مخصوص، اس مواد سے 'فطری' طور پر ہم آہنگ ہیئت اختیار کرنے کی طلب نہیں ہوتی۔ اس دلیل کی رو سے شاعرانہ تجربے کے اظہار کے لیے حسّی پیکروں کو بروے کار لانا یا نہ لانا شاعر کی صوابدید یا اس کی ترجیحات کا معاملہ ہے۔ ممکن ہے اُس شاعر کے لیے یہ صوابدیدی معاملہ ہو جو شعر کو پہلے سے قایم کردہ خیال کی ترسیل کا ذریعہ خیال کرتا ہو، مگر جس کے لیے شاعرانہ تجربہ ایک اچانک وقوع پذیر ہونے والا واقعہ ہے؛ ایک نئی صورتِ حال سے دوچار ہونے کا تجربہ ہے؛ موجود کی تہ میں اترنے یا موجود سے ماورا ہونے کا عمل ہے؛ حیرت کا سفر ہے اور ذات یا ماوراے ذات کے کسی منطقے سے مکالمہ ہے، اُس کے لیے حسّی پیکروں کا انتخاب خود اختیاری معاملہ نہیں ہے۔ شعری تجربہ اپنی ہیت اور اپنے اُسلوب کو ساتھ لے کر آتا ہے۔ تجربے کی ماہیت اور تجربے کا منہج یہ فیصلہ کرتا ہے کہ کون سی ہیت اور کون سا طریقِ اظہار برتا جائے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو لفظی پیکروں یا تمثالوں کا مطالعہ بھی صنائع بدائع کی طرز کا ایک میکانکی مطالعہ ہوتا۔

یہاں ایک ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ کوئی بھی تخلیق کار اپنے تخلیقی عمل میں یک سر بے دست و پا نہیں ہوتا۔ وہ تخلیقی عمل کے دوران میں بعض فیصلے کرنے کا اختیار رکھتا ہے۔ واضح رہے کہ تخلیقی عمل کا دوران محض وہ نہیں، جب قلم ہاتھ میں پکڑ کر یا کی بورڈ پر انگلیاں جما کر کچھ لکھا جا رہا ہوتا ہے۔ اس سے پہلے کے وہ تمام لمحات، دن، راتیں بھی تخلیقی عمل کا حصہ ہیں، جب کسی خیال کو کوئی شکل اور کسی احساس کو کوئی پیٹرن مل رہا ہوتا ہے۔ ان لمحات اور دن راتوں میں تخلیق کار فیصلے کرتا ہے اور یہ فیصلے اس کے تخلیقی عمل کے آخری لمحے کو متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہ فیصلے کسی ادبی آئیڈیالوجی، ادبی روایت، سیاسی فضا، شخصی ترجیحات کا نتیجہ ہو سکتے ہیں۔ ممکن ہے پیکروں کو خصوصی اہمیت دینے کا معاملہ بھی ان فیصلوں میں شامل ہو، مگر یہ فیصلہ یا کوئی دوسرا فیصلہ دراصل شعری تجربے کے مواد کو خاص ماہیت دینے پر منتج ہوتا ہے۔ بعد ازاں یہ مواد اپنے لیے ہیئت اور اسلوب کا انتخاب کرتا ہے۔

ایک خاص مفہوم میں تمثالیں شاعری کا مستقل عنصر ہیں۔ ان کا تعلق کسی خاص شعری تحریک یا رویے سے نہیں ہے۔ تمثالیں ابتدا ہی سے شعری تجربے کی تشکیل اور ترسیل کا جزو لاینفک رہی ہیں۔ ہر چند رومانی اور امیجسٹ شعرا نے لفظی پیکروں کو خصوصی اہمیت دی تھی، مگر اس سے یہ سمجھنا درست نہ ہوگا کہ انھوں نے ہی پہلی بار تمثالوں سے کام لیا تھا۔ اصل یہ ہے کہ انھوں نے تمثالوں کی اہمیت اور شعری تجربے میں ان کے غیر معمولی رول کو دریافت کیا تھا۔ چوں کہ وہ پیکروں کی قدر و قیمت سے پوری طرح واقف ہو گئے تھے، اس لیے انھوں نے دوسروں کی نسبت ان سے کام بھی زیادہ لیا تھا۔ وگرنہ دنیا کی تمام اساطیر اور قدیم عربی اور سنسکرت شاعری

میں تمثالیں موجود ہیں، بلکہ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ بیسویں صدی کے مغربی امیجسٹ شعرا قدیم عربی شاعری اور مجسمہ سازی کی قدیم روایت سے متاثر تھے۔

امیجسٹ اور رومانی شعرا کا پیکروں سے متعلق نقطۂ نظر پیکروں کی ماہیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ امیجسٹ شعرا پوری نظم کو مختلف النوع حسی پیکروں (بصارت، لمس، شامہ، سماعت، ذائقہ) میں پیش کرتے تھے۔ ان کی نظر میں شاعرانہ تجربہ اپنی اصل میں حسی ہوتا ہے۔ لہٰذا نظم کو حسّی پیکروں میں پیش کرنا دراصل شعری تجربے کو بے کم و کاست ظاہر کرنے کی ہی کوشش ہے۔ ۱۸ ویں صدی کے انگریز رومانی شعرا بھی امیجز کو تخلیقی عمل کا حصہ گردانتے تھے۔ وہ تو یہاں تک دعویٰ کرتے تھے کہ تمثالیں حقیقت تک پہنچنے، اسے دریافت کرنے اور پھر منکشف کرنے کا ناگزیر ذریعہ ہیں۔ شاید اس لیے کہ تمثال ایک ساخت اور پیٹرن ہے اور حقیقت کو بھی ایک ساخت اور پیٹرن خیال کیا گیا۔

جیسا کہ پہلے بیان ہوا، امیج اپنے ابتدائی مفہوم میں کسی شے، شخص، تصور یا کیفیت کی حِسی ترجمانی کرتا ہے اور یوں اپنی اصل میں حسی ہوتا ہے اور انسان کی پانچوں حسیات میں سے کسی سے متعلق ہوسکتا ہے، مگر یہ کسی شے یا شخص یا کیفیت کی نقل بمطابق اصل نہیں ہوتا۔ دوسرے لفظوں میں امیج کو شے کا بدل نہیں سمجھنا چاہیے۔ یہ ایک اہم سوال ہے کہ امیج اور شے کا باہمی رشتہ کیا ہے؟ کیا امیج ایک لسانی نشان (Linguistic Sign) کی طرح ہے، جو سگنی فائر اور سگنی فائیڈ میں بٹا ہوا ہوتا ہے۔ اور کیا امیج اور شے میں وہی تعلق ہے جو سگنی فائر اور سگنی فائیڈ میں ہوتا ہے، یعنی من مانا...... محض ثقافتی تعلق؟ اصل یہ ہے کہ امیج اوّلاً ایک لسانی نشان ہے، مگر کسی لسانی نشان کو امیج کا رُتبہ من مانے اور ثقافتی طریقے سے نہیں ملتا۔ امیج بالعموم مشابہت اور مماثلت کی منطق کے تحت وجود میں آتا ہے۔ اور یہ وہی 'منطق' ہے جو استعارہ سازی اور مجاز مرسل میں کارفرما ہوتی ہے۔ اسی بنا پر امیج کا گہرا رشتہ استعارے اور علامت سے ہوتا ہے۔ بایں ہمہ کسی امیج میں شے ہو بہو منعکس نہیں ہوتی۔ تخلیقی ذہن کی شرکت کی وجہ سے کسی شے کی امیج کے ذریعے نمایندگی اس شے کو بدل دیتی ہے۔ گویا امیج کی ''حسیت'' میں ایک تجرید پیدا ہو جاتی ہے، جو دراصل تخلیق کار کے ''زاویۂ ادراک'' سے عبارت ہے۔ یہ زاویہ بڑی حد تک عمومی اور ایک حد تک خصوصی اور انفرادی ہوتا ہے۔ عمومی ان معنوں میں کہ تمثال سازی شاعری کا مستقل عنصر ہے۔ اس لیے ہر شاعر، اسے وراثتاً حاصل کرتا ہے، اور انفرادی اس مفہوم میں کہ شاعر کی شخصیت اور اس کا عصر تمثال سازی پر اثرانداز ہوتا ہے۔ یوں لفظی پیکروں/تمثالوں کا مطالعہ شاعری کی ساخت کا مطالعہ بھی ہے اور مخصوص شاعر کے ذہنی میلانات کا تجزیہ بھی!

ان معروضات سے ظاہر ہے کہ لفظی پیکر کسی شے کی محض تصویر اور قایم مقام نہیں ہے۔ محض تصویر تو وصف نگاری یا Description ہے اور اُس شے تک محدود ہے جسے لفظوں کے ذریعے مصوّر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ حقیقی لفظی پیکر یا شاعرانہ امیج اُس شے کو عبور کر جاتا ہے جس کے لیے پیکر اختیار کیا جاتا ہے۔ پیکر درحقیقت شے کو منعکس کرنے کے بجائے اسے منقلب کرتا ہے۔

مذکورہ باتوں کی وضاحت روبن سکیلٹن (Robin Skelten) کی پیش کردہ تمثالوں کی تین انواع سے ہوتی ہے۔ اس کے مطابق تمثالیں تین قسم کی ہیں: اوّلی، ثانوی اور ثالثی۔

اوّلی تمثالیں ہماری حقیقی دنیا کا پَرتو ہیں۔ یعنی ایسی تمثالیں جو ہماری اردگرد کی مادّی دنیا کی تصویر یا Description پیش کرتی ہیں۔ یہ تمثالیں اردگرد کی دنیا کی 'لسانی قایم مقام' ہوتی ہیں۔ ان میں شاعر یا شاعری کے متکلم کی احساساتی شرکت نہ ہونے کے برابر ہوتی ہے۔ وہ ایک غیر جانب دار ناظر یا بیان کنندہ ہوتا ہے۔

ثانوی تمثالیں اوّلی تمثالوں کا پَرتو ہیں۔ جس طرح اوّلی تمثالوں سے خارجی دنیا کا ایک حسی خیال فی الفور پیدا ہوتا ہے، اُسی طرح ثانوی تمثالوں سے اوّلی تمثالوں کا خیال جنم لیتا ہے۔ اوّلی تمثالوں کا کوئی مفہوم خارجی مادّی دنیا کے بغیر متعیّن نہیں ہوتا اور ثانوی تمثالوں میں کوئی معنی اوّلی تمثالوں کو حوالہ بنائے بغیر پیدا نہیں ہوتا۔

ثالثی تمثالیں ثانوی تمثالوں کا پَرتو ہیں اور اوّلی تمثالوں سے دو درجے دور ہیں اور خارجی دنیا سے تین درجے کے فاصلے پر ہیں۔ چناں چہ یہ خود مکتفی ہیں۔ یہ حقیقی دنیا کے مقابل ایک نئی اور علاحدہ دُنیا ہیں، ان کے اپنے ضابطے اور قوانین ہیں۔

اوّلی تمثالوں سے معروضی شاعری (Objective Poetry) پیدا ہوتی ہے، جو فطری مناظر اور سماجی رسومات کی تصویر کشی پر مبنی ہوتی ہے۔ اس کی مثال ہمارے یہاں نظیر، انیس اور حالی کی منظومات ہیں۔ ثانوی تمثالوں کے استعمال سے شاعری میں تشبیہ و استعارہ کا انداز پیدا ہوتا ہے۔ یہ تمثالیں کسی نہ کسی شے کی نمایندہ ہوتی ہیں۔ نمایندگی واضح ہو تو استعارہ ہے۔ جب کہ ثالثی

تمثالوں سے علامت جنم لیتی ہیں، جو کسی شے کی نمایندہ نہیں بلکہ خود مکتفی ہوتی ہی ہے۔ استعارے کا مفہوم کسی دوسرے پر منحصر ہوتا ہے مگر علامت کے معانی خود اس کے بطن سے برآمد ہوتے ہیں۔ اوّلی تمثالوں سے اگر معروضی شاعری پیدا ہوتی ہے تو ثانوی تمثالوں سے تمثیلی شاعری، جب کہ ثالثی تمثالوں سے علامتی (اور بصیرت کی) شاعری جنم لیتی ہے۔ علامتی تمثالوں میں وہ Primordial Images بھی شامل ہیں جو اجتماعی لاشعور سے برآمد ہوتے ہیں اور جو نوعِ انسانی کا مشترک ثقافتی سرمایہ ہیں۔

یہ تین طرح کی تمثالیں شاعری کی تین قسموں میں فرق تو کرتی ہیں، مگر ضروری نہیں کہ ایک شاعر کے یہاں ایک ہی قسم کی تمثالیں موجود ہوں۔ ایک ہی شاعر اور بعض اوقات ایک ہی نظم میں تینوں قسم کی تمثالیں موجود ہو سکتی ہیں۔

ہر اچھے تخلیق کار کے ہاں کچھ تمثالیں یا لفظی پیکر اپنی بنیادی صورت اور تلازمات کے ساتھ بہ تکرار ظہور کرتے ہیں۔ انھیں Thematic Images کہا جا سکتا ہے۔ مخصوص پیکروں سے دل چسپی کے نفسیاتی اور جذباتی محرکات ہوتے ہیں، اس لیے ان پیکروں کے مطالعے سے اس تخلیق کار کی کسی اہم تخلیقی جہت کا سُراغ لگایا جا سکتا ہے۔

ان گزارشات کی روشنی میں اب فراقؔ کے لفظی پیکروں کے تجزیاتی مطالعے کی کوشش کی جاتی ہے۔

فراق غزل اور نظم دونوں کے شاعر ہیں۔ نظموں میں انھوں نے معرّا نظم کی ہیئت اور رُباعی کو اختیار کیا ہے۔ آزاد نظم سے انھیں رغبت پیدا نہیں ہوئی، حالاں کہ فراق کا عہد وہی ہے جو اُردو آزاد نظم کے اماموں (میرا جی، راشد، اختر الایمان، مجید امجد) کا ہے۔ اس کی وجہ غالباً روایت سے ان کی قلبی وابستگی (روایت پرستی نہیں) ہے...... غزل اور نظم میں لفظی پیکروں کے ظہور کے ڈھنگ جدا جدا ہوتے ہیں۔ غزل میں عمومیت اور نظم میں خصوصیت ہوتی ہے۔ غزل میں اختصار، ایجاز اور انقطاع اور نظم میں تفصیل و تسلسل ہوتا ہے۔ غزل و نظم کے یہ مزاجی اوصاف دونوں کی امیجری پر غیر معمولی اثر ڈالتے ہیں۔ عمومیت کی وجہ سے غزل کے لفظی پیکروں کا ایک بڑا ذخیرہ مستقل حیثیت رکھتا ہے اور ایجاز و انقطاع کے سبب غزل کے پیکروں میں بھی ایمائیت اور ایک قسم کا عدم تسلسل ہوتا ہے۔ غزل کے پیکروں کے نقوش مدھم اور ان میں خلا ہوتے ہیں، قاری کی متخیّلہ ان نقوش کو واضح بناتی اور ان میں رنگ بھرتی ہے۔ اس کے مقابلے میں نظم کے پیکر بڑی حد تک منفرد، واضح اور مربوط ہوتے ہیں۔ علاوہ ازیں غزل کے پیکر مائیکرو اور نظم کے میکرو ہوتے ہیں۔

فراق نے اپنی غزل میں اُردو/ فارسی غزل کی مستقل امیجری کو برتا ہے۔ غزل کی مستقل امیجری کو اوّلی تمثالوں کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اور امیجری کے سلسلے میں کسی شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ کہاں تک اوّلی تمثالوں سے ثانوی تمثالیں اور ثانوی سے ثالثی تمثالیں اخذ کرتا ہے۔ سو دیکھنے والی بات یہ ہے کہ فراق نے کہاں تک غزل کی مستقل امیجری کو اپنی متخیّلہ کی حدت سے پگھلانے اور ان سے ثانوی لفظی پیکر ڈھالنے میں کام یابی حاصل کی ہے۔ (اقبال اور فیض نے غزل کے اُسلوب میں جو انقلاب برپا کیا تھا وہ دراصل غزل کی اوّلی تمثالوں کو ثانوی تمثالوں میں منقلب کرنے کے اقدام کے سوا کچھ نہیں تھا)۔

غزل کی چند اہم اوّلی تمثالیں یہ ہیں، جنھیں فراق نے اپنی غزل میں برتا ہے۔ ان تمثالوں کو چار انواع میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

۱۔ بلاواسطہ تمثالیں

جن سے کسی شے کا پیکر بہ راہِ راست اور فی الفور ذہن میں آتا ہے۔ مثلاً ظلمت و نور، مہر و ماہ، شمع، تیرہ و سرد، خرابہ، افلاک گلشن، چشم، شام، شب، سمندر/ بحر، رہ گزر۔

۲۔ منتشر/ بالواسطہ تمثالیں

جو بالواسطہ طور پر کوئی امیج اُبھارتی ہیں۔ انھیں تجریدی تمثالیں بھی کہا جا سکتا ہے۔ مثلاً خواہش، آرزو، عشق، حسن، منزل۔

۳۔ مخلوط تمثالیں

الفاظ کا وہ مجموعہ جس میں فقط ایک تمثال ہو۔ مثلاً لطفِ نگاہ چشمِ سُخن، حسنِ بیان، حریمِ غیب، لطفِ نہاں، کُشتۂ ہجر، صبحِ ازل۔

۴۔ مرکّب تمثالیں

الفاظ کا وہ مجموعہ جس میں ایک سے زائد تمثالیں ہوں۔ مثلاً گیسوئے جاناں، شام کا سایا، گردشِ افلاک، نرم گامیِ حسن، دھواں دھواں شام، درِ فردوس، شب مے کدہ، پردہ ہاے ساز دل۔ ان سب کو اور غزل کی سیکڑوں دوسری تمثالوں کو فراق نے اپنی غزل میں برتا ہے۔ چوں کہ ہر تمثال ایک زاویۂ نگاہ ہے، بلکہ بعد جدید تنقیدی اصطلاح میں ہر تمثال کو ایک ”کوڈ“ قرار دیا جا سکتا ہے جو غزل کی شعریات کی تشکیل میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ سو ان تمثالوں کو برتنے کا مطلب ایک مخصوص زاویۂ نگاہ کو اختیار کرنا ہے۔ فراق نے اس طرح کلاسیکی غزل کی شعریات اور زاویۂ نگاہ سے اپنا رشتہ جوڑا ہے (بالخصوص میرؔ کے زاویۂ ادراک کو فراقؔ نے اپنا راہ نما بنایا ہے)۔ اگر فراق یہیں تک محدود رہتے تو کوئی کارنامہ سرانجام نہ دیتے اور ان کا شمار جدید اُردو غزل کے راہ ساز شاعروں میں نہ ہوتا۔ وہ روایت کے بے کنار ریگزار میں بے نشاں ہو کر رہ جاتے۔ فراق کو جس چیز نے بے نشاں ہونے سے بچایا، وہ ان کی تخلیقی قوت اور تنقیدی تجزیاتی صلاحیت تھی۔ فراق کے باطن میں قوتِ تخلیق، شرر کی مانند نہیں، شعلے کی طرح تھی، جس میں تپش بھی تھی اور روشنی بھی اور اس روشنی کے مدار کو ان کے غیر معمولی تنقیدی شعور نے برابر وسیع کیے رکھا۔ ان کا تنقیدی شعور کثیر الجہات تھا اور اس کی ایک اہم جہت خود غزل کی شعریات اور امکانات کے عرفان سے عبارت تھی (فراق نے ***اُردو غزل گوئی*** اور ***اُردو کی عشقیہ شاعری*** کے عنوان سے دو اہم کتابیں بھی تصنیف کیں)۔ اس عرفان کا اظہار اُن کے ایک شعر میں بھی ہوا ہے ؎

کار مرقع ساز نہیں فن شاعری
لیتا ہے لفظ لفظ غزل میں نیا جنم

اس شعر کے مفہوم کا بہ راہِ راست تعلق غزل کی امیجری سے بھی ہے۔ یعنی محض لفظی پیکروں کو موزوں مصرعوں میں ٹانک دینے سے ”شعر“ نہیں ہوتا۔ شعر ایک زندہ نامیاتی وجود ہے، جس کا ہر لفظ سانس لے رہا ہوتا، مہک چھوڑ رہا ہوتا، کھنک رہا ہوتا اور حدت وحلاوت کا احساس دلا رہا ہوتا ہے۔ شعر سے باہر لفظ مُردہ تو نہیں ہے مگر وہ ایک خاص تناظر میں معنی کی ایک خاص لَو دے رہا ہوتا ہے۔ ایک حقیقی شاعر اس تناظر کی قلب ماہیت کر دیتا ہے اور اب وہی لفظ معنی کی ایک نئی تجلّی کا علم بردار بن جاتا ہے اور نیا جنم لے لیتا ہے۔ لفظی پیکر کے حوالے سے دیکھیں تو جب تک وہ شعر سے باہر ہے تو وہ ایک ”پابند پیکر“ (Tied Image) ہے اور اپنے لغوی (Literal) یا مخصوص محاوراتی، لسانی مفہوم سے بندھا ہے، مگر جب وہ شعر کا حصہ بنتا ہے تو ”آزاد پیکر“ (Free Image) میں منقلب ہو جاتا ہے اور نئے استعارتی (Figurative) مفاہیم کا حامل ہو جاتا ہے۔ وہ ایک زندہ وجود کی طرح اپنی نوع کے افراد سے آزادانہ اور نئے رشتے قایم کرتا ہے۔ اب فراق کی غزل سے یہ اشعار دیکھیے جن میں لفظی پیکر ”زندہ“ ہو گئے ہیں!

ظلمت و نور میں کچھ بھی نہ محبت کو ملا
آج تک ایک دھندلکے کا سماں ہے کہ جو تھا
رس میں ڈوبا ہوا لہراتا بدن کیا کہنا
کروٹیں لیتی ہوئی صبح چمن کیا کہنا
دل کے آئنے میں اس طرح اترتی ہے نگاہ
جیسے پانی میں لچک جائے کرن کیا کہنا
پنکھڑی دیکھی ہے ان ہونٹوں کی اے اہل چمن
اس دو برگ سُرخ پر گلشن لٹا سکتے تھے ہم
جبینِ ناز پہ قطرے عرق کے
ستارے جھلملائے ہیں لب بام
دبے پاؤں ہوا بن کر وہ جب دل میں سنکتا ہے
یہ صحرا چونک پڑتا ہے جو پتا بھی کھڑکتا ہے
خیالِ گیسوئے جاناں کی وسعتیں مت پوچھ
کہ جیسے پھیلتا جاتا ہے شام کا سایا
مردِ حق پیشہ کو پھر دار و رسن پر کھینچا
اک ستوں اور گرا ایک چراغ اور بُجھا
جنگِ عالم کا خاتمہ مت پوچھ
اک قیامت ہے آندھیوں کا اُتار

دلوں کو تیرے تبسّم کی یاد یوں آئی
کہ جگمگا اُٹھیں جس طرح مندروں میں چراغ

صدائے دل ہوئی ثابت حریف ضرب کلیم
میں ڈر رہا تھا کہ پتھر سے شیشہ ٹکرایا

زمانے بھر میں محبت کا نام روشن ہے
اِسی چراغِ سرِ رہگزر کو دیکھتے ہیں

نہ سرد ہو سکے آتش کدے محبت کے
بُجھے دلوں میں بھی رقص شرر کو دیکھتے ہیں

ان اشعار میں جو پیکر رُونما ہوئے ہیں ان میں سے اکثر بصری پیکر ہیں۔ تاہم کچھ سمعی اور متحرک پیکر بھی موجود ہیں۔ ہر شاعر کے ہاں بصری پیکر ہی زیادہ ہوتے ہیں۔ غالبًا اس لیے کہ سب سے زیادہ فعال ہی بصارت ہے اور دیکھنے کا عمل ہمہ گیر اور مکمل عمل ہے۔ صرف شاہد و ناظر اور تماشائی بن کر ہی نہیں دیکھا جاتا۔ تخیّل، تصور اور خواب بھی دیکھنے کی صورتیں ہیں۔ یوں دیکھنے کی زد میں جہان کبیر بھی ہے اور جہان صغیر بھی!

غور کریں تو فراق کے محولہ بالا اشعار میں ظاہر ہونے والے پیکر دو قسم کے ہیں۔ ایک قسم کے پیکر وہ ہیں جو کسی خیال کو مجسم کرنے کی خاطر لائے گئے ہیں۔ شعر کے پہلے مصرعے میں خیال کو ظاہر کیا گیا ہے اور دوسرے مصرعے میں اس کی تصویر بنائی گئی ہے۔ گویا خیال کو دیکھنے/ دکھانے کا سامان کیا گیا ہے۔ تجرید کو تجسیم میں، تنزیہہ کو تشبیہ میں اور روح کو بدن میں مقیّد کرنے کا چارہ کیا گیا ہے تاکہ خیال کو صرف معرضِ خیال میں ہی نہ لایا جائے اُسے دیکھا اور محسوس بھی کیا جا سکے۔ اور یہی تمثالی شاعری کا بنیادی وظیفہ ہے کہ وہ حسیات کو متحرک کرتی ہے۔ عمومی طور پر بھی شاعری سے حاصل ہونے والی جمالیاتی مسرت حسی پیکروں کی ہی مرہون ہے۔ ویسے بھی دیکھا جائے تو ہر خیال صورت کا ہی زائیدہ ہوتا ہے۔ نئی تنقیدی تھیوری میں تو خیال کا کوئی آزاد وجود نہیں ہے۔ وہ لسانی ساخت اور ثقافتی نشانیات کے تابع ہے...... فراق کے ان پیکروں میں مشابہت کو بنیاد بنایا گیا ہے، خیال (کی جہت) اور پیکر کی (صورت کی) مشابہت۔ یوں ان کی نوعیت بڑی حد تک تشبیہی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ پیکر ''پابند پیکر'' ہیں۔ بڑی حد تک یہ اپنے بنیادی لغوی مفہوم سے وابستہ ہیں اور ایک حد تک ان میں ایمائیت (Suggestiveness) ہے۔ اس قسم کے پیکروں کی نمایاں مثال یہ شعر ہے۔

جنگ عالم کا خاتمہ مت پوچھ
اِک قیامت ہے آندھیوں کا اُتار

یعنی عالمی جنگ (پہلی اور دوسری۔ فراق نے دونوں جنگیں دیکھیں) جب ختم ہوئی ہے تو دُنیائے انسانیت کو جو صورتِ حال درپیش ہوتی ہے، وہ عین ویسی ہے جیسی آندھی رُکنے کے بعد ہوتی ہے۔ ہر منظر، چہرہ غبار آلود ہوتا ہے؛ ہر شے تہ و بالا اور ٹوٹی ہوتی ہے۔ ہر سمت ویرانی، بے بسی، وحشت چھائی نظر آتی ہے۔ جو سلوک آندھی اشیا، مناظر کے ساتھ کرتی ہے، وہی سلوک جنگ میں افراد کے جان و مال، اخلاقی اور تہذیبی اقدار کے ساتھ ہوتا ہے۔ گویا اس شعر میں ایک خیال کا ''مفہوم'' اُس کے تشبیہی پیکر کے مفہوم سے پوری طرح منسلک ہے۔

فراق کے دوسری قسم کے پیکر نوعی اعتبار سے استعارتی ہیں، یعنی کسی ایک واقعے، منظر یا کیفیت (جو بجائے خود محسوس ہو) کے لیے حسی پیکر وضع کیے گئے ہیں اور دونوں میں رشتہ ''تمثیل'' (Analogy) کا ہے۔ یہ پیکر ''آزاد پیکر'' قرار دیے جا سکتے ہیں۔ اس لیے کہ دو حسی پیکر ایک دوسرے کے رُوبرو آ کر دو آئنوں کی صورت اختیار کر گئے ہیں اور عکسوں کا ایک سلسلہ قایم ہو گیا ہے۔ تاہم یہ سلسلہ لامتناہی نہیں ہے کہ ہر آئنے میں ایک حد تک ہی منعکس کرنے کی صلاحیت ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ فراق کے یہ پیکر علامت کے درجے کو نہیں پہنچے، استعارے کی سطح پر ہی رہے ہیں...... فراق نے اپنے اشعار میں پہلے ایک حِسی صورتِ حال، کوئی منظر یا کسی حسی کیفیت کو پیش کیا ہے اور پھر اس کے احضار یا نمایندگی کے لیے ایک پیکر تراشا ہے۔ دل کے آئنے میں نگاہ کا اترنا ایک کیفیت ہے، اس کے لیے وہ پانی میں کرن کے لچک جانے کا پیکر لاتے ہیں۔ جبینِ ناز پر عرق کے قطرے ایک منظر ہے۔ اس کی نمایندگی وہ لبِ بام ستاروں کے جھلملانے سے کرتے ہیں۔ دلوں کو تبسّم کا یاد آنا بھی ایک کیفیت ہے، اس کو مصوّر کرنے کے لیے وہ مندروں میں چراغوں کے جگ مگانے کی تمثیل لاتے ہیں...... دیکھا جائے تو کیفیت یا منظر رو بن سکیلٹن کی تقسیم کے مطابق اوّلی پیکر ہے اور اسی کیفیت/ منظر کی تمثیلی ترجمانی کرنے والا پیکر ثانوی پیکر ہے۔ یعنی ثانوی پیکر کے مفہوم کے سارے زاویے اوّلی پیکر سے برآمد ہوتے ہیں، مگر کچھ اس

طور کہ وہ اوّلی پیکر کو بھی روشن کرتے چلے جاتے ہیں۔ مثلاً یہ دیکھیے کہ دلوں کو تبسّم محبوب کا یاد آنا مندروں میں چراغوں کے جگ مگانے کے مثل ہے۔ گویا دل اُس مندر کی طرح ہے جس میں شام کی تاریکی اُتر آئی ہو، اور تبسّم یار کا معروضی تلازمہ چراغ ہے۔ جس طرح مندر میں کئی ننھے مُنے چراغ جگ مگاتے ہیں تو مندر میں ایک انوکھی ملائم روشنی پھیل جاتی ہے۔ اسی طرح بجھے ہوئے دل کو تبسّم کی یاد روشن کر دیتی ہے کہ تبسّم (جو قہقہے اور مسکراہٹ سے مختلف مظہر ہے) نورِ صباحت لیے ہوتا ہے۔

یوں تو حسی پیکر کم و بیش دُنیا کے ہر شاعر کے یہاں مل جاتے ہیں کہ ان کا بہ راہِ راست تعلق شاعرانہ ادراک سے ہے، تاہم فراق کی حسی تمثالوں سے دل چسپی کا ایک خصوصی پس منظر بھی ہے۔ فراق شاعر اُردو کے تھے مگر ان کی ذہنی دُنیا ایک کثیر القومی سماج کی مانند تھی (ویسے اُردو بھی ایک کثیر القومی سماج ہی ہے)۔ ان کا ذہنی، فکری دیار اُردو، فارسی، سنسکرت اور مغربی ادب کے تجزیاتی مطالعے سے متشکل ہوا تھا۔ اس سے فراق کے یہاں کشادہ نظری اور وسعتِ ظرف ہی پیدا نہیں ہوئی تھی اور وہ ثقافتی عصبیت اور فرقہ وارایت کے بجائے ثقافتی ہم آہنگی کے علم بردار ہی نہیں بنے تھے بلکہ انھوں نے ان تینوں ادبی روایات کے اختصاصی عناصر کا شعور بھی حاصل کیا تھا اور اس شعور کے ثمرات اُردو شاعری کو منتقل کرنے کا اقدام بھی کیا تھا۔ مثلاً انگریزی شاعری کے مطالعے نے انھیں باور کرایا تھا کہ اُردو کی غیر مُقفیٰ شاعری انگریزی بلینک ورس کی اُس تکنیک سے محروم ہے، جس سے نظم ایک سڈول متناسب جسم کی مانند بن جاتی ہے۔ انھیں اس بات کا بھی گلہ تھا کہ اُردو نظم انگریزی شعرا: میتھیو آرنلڈ، ٹینی سن، کیٹس، براؤننگ، کپلنگ وغیرہ کی نظموں کے سامنے کم تر ہے۔ سنسکرت اور فارسی ادب کے مطالعے کے بعد بھی انھیں اُردو شاعری کی کم مائیگی کا احساس ہوتا تھا۔ چناں چہ وہ اُردو والوں کو تلسی داس، کالی داس، حافظ، رومی، ڈانٹے اور ورجل کے اسالیب کی طرف متوجہ کرتے رہتے تھے۔ انھیں اُردو کی غیر مقفّٰی شاعری میں جس کمی کا زیادہ احساس تھا، وہ ارفع سنجیدگی (The Higher Seriousness) اور پیکر سازی کی صلاحیت ہے۔ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے انھوں نے، ہنڈولہ، آدھی رات، جگنو، پرچھائیاں جیسی نظمیں تخلیق کیں، جن میں ہندوستانی مناظر (اور ثقافتی رسومات) سے ماخوذ امیجری کو بہ اہتمام پیش کیا۔ آگے بڑھنے سے پہلے ان کی نظموں سے یہ ٹکڑے دیکھیے:

اسی زمین سے اُبھرے کئی علوم و فنون
فرازِ کوہ ہمالہ، یہ رودِ گنگ و جمن
اور ان کی گود میں پروردہ کار وانوں نے
یہیں رموز خرام سکوں نما سیکھے
نسیم صبح تمدن نے بھیرویں چھیڑی
یہیں وطن کے ترانوں کی وہ پویں پھوٹیں

(ہنڈولہ)

سیاہ پیڑ ہیں اب آپ اپنی پرچھائیں
زمین سے تامہ و انجم سکوت کے مینار
جدھر نگاہ کریں اک اَتھاہ گم شدگی
اک ایک کر کے فسردہ چراغوں کی پلکیں
جھپک گئیں جو کھلی ہیں جھپکنے والی ہیں
جھلک رہا ہے پڑا چاندنی کے درپن میں
رسیلے کیف بھرے منظروں کا جاگتا خواب
فلک پہ تاروں کو پہلی جماہیاں آئیں

(آدھی رات)

فراق کی متعدد دوسری نظموں اور رُباعیوں میں بھی ''ہندوستانی لفظی پیکر'' اپنے پورے جمال اور تمکنت کے ساتھ موجود ہیں۔ غزل کے پیکر علی العموم مُستعار ہوتے ہیں، مگر نظم کے پیکر انفرادی، اور جتل ہوتے ہیں۔ یہ بات اصولی طور پر ہی درست نہیں، اس کی تائید و تصدیق فراق کی غیر مقفّٰی نظموں سے بھی ہوئی ہے۔

فراق نے اپنی نظموں کی ''ہندوستانی امیجری'' کی مدد سے ایک سڈول متناسب جسم بنانے کی کوشش کی تھی تو اس کا سبب جہاں اُردو نظم کو مغرب کی بڑی نظموں کے مقابل لانا تھا، وہاں ہندوستان کی حقیقی ثقافتی روح کو نظم کے ''سڈول متناسب جسم'' میں جاری و ساری کرنا بھی تھا۔ یہ بات بہ ہر حال بحث طلب ہے کہ فراق اپنی اس کوشش میں کہاں تک کام یاب ہوے۔ فراق نے

جسے ارفع سنجیدگی کا نام دیا ہے، وہ دراصل زندگی کو ایک وسیع تناظر میں دیکھنے، سمجھنے اور برتنے کا رویہ ہے؛ بُنیادی اور بڑے انسانی مسائل پر تفکر کرنے کا عمل ہے۔ فراق نے اسی ارفع سنجیدگی کا رویہ اختیار کر کے ہندوستانی روح کے اسرار کو گرفت میں لیا تھا۔ چناں چہ فراق کی نظموں کے لفظی پیکر محض اپنے خدوخال سے ہی ہندوستانی نہیں، ان کے رگ و پے میں بھی ہندوستانیت لہو بن کر دوڑ رہی ہے۔ اس سے یہ پیکر ''زندہ'' ہوگئے ہیں: یہ گنگناتے ہیں، تھرکتے ہیں، مہک بار ہیں......

فراق نے قدیم ہندوتہذیب کے مطالعے سے یہ دریافت کیا تھا کہ حقیقی زندگی ہی مادی، سانس لیتی زندگی ہے۔ آدمی جس مسرت اور آنند کا ہمیشہ دل کی گہرائیوں سے جویا ہوتا ہے، وہ زندہ اور دھڑکتی حیات سے وابستگی سے ہی اسے ملتا ہے۔ قدیم ہندوتہذیب کی اساس ہی اس ''مادّی عقیدے'' پر ہے۔ چناں چہ قدیم ہندی ادب (جسے سنسکرت روایت کہنا زیادہ درست ہے) میں المیہ موجود ہی نہیں ہے۔ شاید المیہ وہاں ہوتا ہے جہاں زندگی کو خود زندگی کی آنکھ سے دیکھنے کے بجائے ایک قسم کے ماورائے زندگی زاویے سے دیکھنے کی روایت ہو، جب کہ قدیم ہندی ثقافتی روح زندگی کو خود زندگی کی نظر سے، ارضی اور مادّی زاویے سے دیکھنے سے عبارت ہے اور اسی بنا پر نشاطیہ ہے۔

فراق کی شاعری اور شاعرانہ ادارک اور شاعرانہ امیجری میں نشاط کی جو ایک سدا بہار کیفیت ہے، اس کا سرچشمہ ہندی ثقافتی روح ہے۔ فراق نے اپنے متعدد اشعار میں زندگی کے مادّی اور ارضی ہونے کے تصور اور عقیدے کو پیش کیا ہے:

مری نشست ہے زمیں
خلد نہیں ارم نہیں
کیا بتائیں زمین کی رفعت
بارہا آسمان پر بھی گئے
یہی دُنیا ہے اس کی راہگزر
آسماں آسماں تلاش نہ کر

کھا گئے اے وائے فردوسِ خیالی کا فریب
ورنہ اس دھرتی کو ایک جنت بنا سکتے تھے ہم

فراق کو جسم اور زمین کی اہمیت باور کرنے کی ضرورت اس لیے پیش آئی کہ انھیں شدید احساس تھا کہ خود ہندوستان نے اپنی روح کو گم کر دیا ہے۔ نیز ترقی پسند تحریک سے وابستگی نے بھی انھیں زندگی کی حقیقت کو مادّی خیال کرنے پر مائل کیا تھا۔ اسی سے ان کے ہاں ایک سیکولر اور روشن خیال زاویۂ نظر پیدا ہوا۔ یہ زاویۂ نظر کسی ایک نظریۂ حیات کو حتمی اور اکمل قرار دے کر دوسرے نظریوں کے ضمن میں کسی عصبیت کا شکار نہیں ہوتا۔ یہ اپنی افتاد کی رُو سے ہم آہنگی اور امتزاج کا حامی ہوتا ہے۔

فراق کی شاعری میں نشاط کی جو ایک مستقل رو ہے اور جو ان کے لفظی پیکروں سے بھی جھلکتی ہے، اس کا بنیادی سرچشمہ ہندی/سنسکرت شعریات ہے۔ فراق کے ہاں سنسکرت شعریات کو Conceptual Image کا درجہ حاصل ہے۔ یہ وہ اصل الاصول ہے، جو ان کے شاعرانہ اور فکری رویوں کو متعیّن اور منضبط کرتا ہے...... اور سنسکرت شعریات نشاطیہ ہے، اس کی رُو سے آنند، مسرت اور امن ہست کے جملہ مظاہر کا جوہرِ اصلی ہے۔ اس جوہر کو رس (Rasa) کا نام ملا ہے۔ رَس تمام موجودات کی روح، جوہر اور آفاقی اُصول ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر زندگی میں دُکھ اور الم کا جواز کیا ہے؟ اس کا جواب یہ دیا گیا ہے کہ دُکھ چیزوں میں نہیں، چیزوں کے ساتھ انسانی رویے کا پیدا کردہ ہے۔ انسان کی انانیت، خود پسندی اور ظاہر بینی دُکھ کا باعث ہے۔ ان کا شکار ہو کر انسان مظاہر و موجودات کے رَس سے دور ہو جاتا ہے۔ سو دکھ اصل سے دوری میں ہے۔ جو نہیں جانتا (اور اس لیے نہیں جانتا کہ وہ غرض اور خود پسندی میں مبتلا ہے) وہی دُکھی ہے۔ لہٰذا اگر آدمی اپنا رویہ بدل لے تو رَس کی اصل تک اور نشاطِ ابدی کی منزل تک پہنچ سکتا ہے (یوں دیکھیں تو ہندی فلسفہ وجودی فلسفے کے برعکس ہے)۔ سنسکرت جمالیات کا دوسرا اہم وصف یہ ہے کہ اس میں حسی اور روحانی مسرت میں فرق نہیں کیا گیا۔ جہاں یہ فرق قایم کیا جاتا ہے وہاں یہ دونوں متقابل اقدار ہوتی ہیں اور بالعموم باہم متصادم ہوتی ہیں۔ ایک کو دوسرے کے پیمانے سے ناپا اور مسترد کیا جاتا ہے۔ مگر ہندی شعریات میں بدن ہی روح اور روح ہی بدن ہے۔ روح بدن سے افضل نہیں بدن کی معاون اور ہم پلہ ہے، سو وہ قوت اور صلاحیت ہے، جو حسی اور جمالیاتی مسرت کشید کر

کے بدن کو سرشار کرتی ہے...... یوں ہندی شعریات مادّی واقعیت سے وابستہ ہونے اور آنند اور مسرت پانے کا لائحہ عمل دیتی ہے۔ یہ زاویۂ نظر فراق کی ترقی پسندی سے متصادم نہیں، بلکہ اس کا معاون تھا۔ مگر یہ عجیب بات ہے کہ فراق کا مرکزی شعری نظام ترقی پسندی سے زیادہ ہندی فلسفے سے مُستنیر ہوا تھا۔ فراق کا شاعرانہ شعور جس رَچے ہوئے تہذیبی احساس، فکر و نظر کی پہنائی اور بلندی کا آرزومند تھا وہ فقط مارکسزم پر انحصار کرنے میں ممکن الحصول نہیں تھی۔ اس امر کا اعتراف فراق نے محمد طفیل، (مدیر نقوش) کے نام ایک خط میں کیا ہے۔

سنسکرت روایت میں نشاط کا تصور ارضی اور جسمانی لذت کا اثبات تو کرتا ہے، مگر فقط اسی تک محدود نہیں ہے۔ نشاط ایک اکہری حقیقت نہیں ہے۔ عنبر بہرائچی نے وضاحت کی ہے کہ ہندی جمالیات میں انبساط اکائی کی شکل میں نہیں ہوتا۔ انھوں نے انبساط/نشاط کے دس تاثرات گنوائے ہیں:

۱۔ اوبھت (انوکھا) جس سے تفریحِ قلب پیدا ہوتی ہے۔
۲۔ بھیانک جو اضطرابِ قلب کا باعث ہے۔
۳۔ واتسلیہ جس سے قلب کو شادابی ملتی ہے۔
۴۔ یاشید/مزاح جو لطف کا سبب ہے۔
۵۔ رودر (غضبناک) جو قلب کو آزار پہنچاتا ہے۔
۶۔ وبھتس (کریہہ) جو قلب کی بے کیفی کا باعث ہے۔
۷۔ شرنگار جس سے قلب کو نشاط ملتی ہے۔
۸۔ ویر جس سے قلب میں جوش پیدا ہوتا ہے۔
۹۔ شانت جو قلب کو سکون بہم پہنچاتا ہے۔
۱۰۔ کرن جس سے قلب گداز ہوتا ہے۔

گویا نشاط ہے تو مسرت، مگر اکہری اور سطحی نہیں۔ اس وضاحت کے بعد فراق کے یہ اشعار دیکھیے:

جس پیکر نشاط کی رگ رگ دُکھی نہیں
اس کی خوشی کو غور سے دیکھو خوشی نہیں

سنجیدگی سے پونچھ کے آنکھوں سے اشکِ غم
کر لے حیاتِ عشق کو شائستہ اَلم
سر خوشی میں بھی چونک اٹھتا ہوں
ترے غم کی نشانیاں نہ گئیں
غم شاعر ہے کائناتِ نشاط
یہ خزاں سو بہار پر بھاری
فضا تبسّم صبح بہار تھی لیکن
پہنچ کر منزلِ جاناں پہ آنکھ بھر آئی

یہ کہنا تو مشکل ہے کہ فراق نے سنسکرت شعریات کے تمام اجزا کو اپنے شاعرانہ عمل میں تمام و کمال سمیٹ لیا تھا، تاہم یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ بنیادی اجزا ان کی شاعری میں ضرور ظاہر ہوئے ہیں۔ یہ دعوا کرنا بھی مشکل ہے کہ یہ بنیادی اجزا بھی قابل رشک تخلیقی شان سے فراق کے یہاں ظاہر ہوئے ہیں۔ بہ ہر کیف فراق کے مذکورہ اشعار کا ''Conceptual Image'' اجتماعِ ضدین ہے: خوشی اور غم، نشاط اور الم کی یک جائی۔ گویا فراق کے یہاں نشاط، نفس کی کوئی سطحی اور اکہری کیفیت نہیں بلکہ پے چیدہ اور تہَ دار کیفیت ہے۔ اسے نفسِ انسانی کی ایک لمحاتی حالت کے بجائے ایک طرزِ احساس اور زاویۂ ادارک قرار دینا زیادہ مناسب ہے، جسے نہ صرف استقرار حاصل ہوتا ہے بلکہ جو مختلف و متضاد حالتوں کو برابر منقلب کرنے پر بھی قادر ہوتا ہے۔ سو یہ نشاطیہ طرزِ احساس فقط لذت کا طالب نہیں، الم کا بھی خیر مقدم کرتا ہے۔ یہ رویہ الم کو بے دلی سے قبول کرنے کا نام نہیں بلکہ زندگی کی ایسی سچائی کے طور پر قبول کرنے کا نام ہے، جس سے مفر نہیں ،مگر جسے مسرت کی ایک ارفع سطح کے حصول کی منزل بنایا جا سکتا ہے۔ الم کو پوری خوش دلی اور تخلیقی ارتکاز کے ساتھ جھیلنے کے بعد ہی خوشی میں گہرائی پیدا ہوتی ہے۔ جس نے پورا غم نہیں جھیلا ہوتا وہ پوری خوشی سے بھی محروم ہوتا ہے۔ گویا اپنی رگوں میں نشاط کی جو لہر رواں ہوتی ہے، وہ غم کے زہر سے آشنا ہوتی ہے۔ یہ طرزِ احساس عشق کا دوسرا نام ہے۔ جو پوری کائنات کو حُسن گردانتا ہے اور اس سے پوری شدتِ احساس سے وابستہ ہوتا ہے۔

حسن ہی حسن بھری دنیا ہے

عش بھری دنیا کا سہاگ

اس طرح فراق نے عشق کی بھی تہذیب کی۔ عشق کی جنسی نبیاد کو برقرار رکھتے ہوئے اس میں لطافت، شائستگی اور گہرائی پیدا کی، یعنی فراق کا عشق ان کے نشاط کی طرح اکہرا نہیں، پے چیدہ اور تہ دار ہے...... فراق کی شاعری کی ساری تمثالیں اسی طرزِ احساس کی شاخ پر کھلنے والے گلہاے رنگ رنگ ہیں۔ قصہ مختصر:

۱۔ فراق کے لفظی پیکر ہندوستانیت کی بو باس لیے ہوئے ہیں۔

۲۔ یہ پیکر ہر چند مادّی ہیں، مگر ان میں ایمائیت، تمثیلیت اور استعاراتی پہلو موجود ہیں۔

۳۔ یہ پیکر کہیں بھی اکہرے، فقط مادّی واقعیت کے ترجمان نہیں ہیں بلکہ یہ شاعر کے جمالیاتی تجربے کی سطحوں کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں۔

۴۔ فراق کے پیکر کہیں بھی آرائشی نہیں ہیں۔ یہ شاعرانہ تخلیقی عمل سے ایک نامیاتی ربط رکھتے ہیں۔

جدیدیت کی فکری اساس

جدیدیت پر اُردو میں لکھے گئے مقالات ایک عجیب انتشار کو پیش کرتے ہیں۔ یہ انتشار تعقّلاتی اور تعبیری، دونوں سطحوں پر ہے: جدیدیت کے مرکزی تعقّلات کی وضاحت میں خوب آزادی سے کام لیا گیا اور ان تعقّلات کی تعبیر میں من مانی کی گئی ہے۔ ظاہر ہے یہ آزادی اور من مانی وہاں خوب فروغ پاتی ہیں جہاں اصطلاحات کو سنگِ گراں اور تناظر کو غیر ضروری سمجھا جاتا ہو۔ اصطلاحات سے دامن بچا کر چلنے اور تناظر کو پس پشت ڈالنے کی روش نے ہی جدیدیت کے مباحث میں انتشار کو راہ دی ہے۔ اندریں صورتِ حال، جدیدیت کی فکری اساس کے سوال سے پہلے یہ سوال اٹھانا ضروری ہے کہ کون سی جدیدیت؟ کیا وہ جدیدیت جو ایک تاریخی مظہر اور فلسفیانہ تشکیل ہے یا وہ جدیدیت جو فنون لطیفہ کی ایک تحریک ہے؟ پہلی ماڈرنیٹی اور دوسری ماڈرن ازم ہے۔ ماڈرنیٹی اوّل اور ''قدیم'' ہے اور مارڈرن ازم ثانی اور ''جدید'' ہے۔ ماڈرنیٹی مغرب کی ان تمام ثقافتی، تعلیمی، معاشی، سیاسی، ادارہ جاتی، تنظیمی تبدیلیوں کو محیط ہے، جو نشاۃ ثانیہ کے بعد بہ تدریج اور ۱۷ویں صدی کے بعد تیزی سے رونما ہوئیں۔ گویا ماڈرنیٹی نے مغرب (بالخصوص مغربی یورپ) کو قرونِ وسطیٰ کے بعد، جدید عہد میں داخل کیا، جب کہ ماڈرن ازم خالصتاً آرٹ کی تحریک ہے، جو ۲۰ویں صدی کے اوایل میں مغرب کے مختلف ممالک میں آگے پیچھے برپا ہوئی۔ (مذہب کی تعبیرِ نَو کو بھی ماڈرن ازم کا نام دیا جاتا ہے، مگر وہ مذہب کی ''جدید کاری'' ہے، جس کی قوتِ محرکہ ماڈرنیٹی ہے) ہر چندان دونوں میں رشتہ ہے، مگر دونوں میں نمایاں فرق بھی موجود ہے، (اس رشتے کی نوعیت پر گفت گو آگے آ رہی ہے)۔ اردو میں جدیدیت کو all-inclusive اصطلاح کے طور پر برتا گیا ہے۔ اس ایک اصطلاح سے وہ سارے مطالب وابستہ کر دیے گئے ہیں جو جدیدیت کے ممکنہ اور لغوی معانی ہیں؛ جو بہ یک وقت ماڈرنیٹی اور ماڈرن ازم کے ہیں اور

وہ معانی بھی جو نہ ماڈرنیٹی کے ہیں نہ ماڈرن ازم کے محض ایجاد بندہ ہیں۔ یہ چند اقتباسات دیکھیے:

”......جدیدیت صرف انسان کی تنہائی، مایوسی، اس کی اعصاب زدگی کی داستان نہیں ہے، اس میں انسان کی عظمت کے ترانے بھی ہیں، اس میں فرد اور سماج کے رشتے کو بھی خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔ اس میں انسان دوستی کا جذبہ بھی ہے، مگر جدیدیت کا نمایاں روپ آج آئیڈیالوجی سے بے زاری، فرد پر توجہ، اس کی نفسیات کی تحقیق، ذات کے عرفان، اس کی تنہائی اور اس کی موت کے تصور سے خاص دل چسپی ہے۔“

(آل احمد سرور)

”جدیدیت کی ایک تعریف تو یہی ہوسکتی ہے کہ جو اندازِ نظر اپنے زمانے کے ساتھ ہم آہنگ ہو اور ماضی سے یگانگت محسوس نہ کرے، وہ گویا جدیدیت کا حامل ہے (وہ شاعر جدید ہے جو) صرف اس نوع کے شعر کہتا ہو، جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو، جن کے اندر کسی خیال یا مصنوعی زندگی کی ترجمانی کی بجائے جیتی جاگتی ہمارے آپ کے اردگرد کی دنیا کی ترجمانی کی گئی ہو۔“

(ن۔ م۔ راشد)

”جدیدیت ایک خالص ادبی تحریک ہے۔ ایک وسیع اور کشادہ تحریک، جس میں سماجی شعور کے علاوہ روانی، ارتقا، تہذیبی نکھار اور تخلیقی سطح بھی شامل ہے۔“

(وزیر آغا)

”شعر و ادب اور فنون لطیفہ کی روایت کے تناظر میں جدیدیت (Modernity) ایک ذہنی اور تخلیقی رویے کا اشاریہ ہے۔ تجدید پرستی (Modernism) کے مضمرات تاریخی اور مذہبی ہیں۔“

(شمیم حنفی،)

”میرے نزدیک ہر وہ ادب جدید ہے جو معاصرانہ حقیقتوں کی اپنے طور پر توجیہہ اور تعبیر کر رہا ہو۔“

(محمد حسن)

”ایک زمانے میں ”جدیدیت“ سرسیّد تحریک کا نام تھا۔ گویا وہ اندازِ نظر اور وہ روّیہ جس سے سرسیّد نے اس قوم کے ماضی اور حال کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی اور جس کی مدد سے اس قوم کا احیا ممکن ہوا۔ ۱۹۳۵ کے لگ بھگ ٹیگوریت اور رومانی تحریک جدیدیت کے مترادف تھی۔ ۱۹۳۶ء میں جدیدیت ترقی پسندی کا نام تھا۔ ۱۹۴۷ء کے فوراً بعد اجتماعی شعور کا اظہار غزل کے روپ میں جدیدیت کہلاتا تھا، لیکن آج............ کیا ہم ان میں سے کسی کو جدیدیت کہ سکتے ہیں؟ اگر اس سوال کا جواب نفی میں ہے تو اس سے اس بات کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ جدیدیت ایک اضافی چیز ہے جس کے معنی ہر نسل کے ساتھ ہر دور میں بدل جاتے ہیں۔“

(جمیل جالبی)

”ہر زمانے کی جدیدیت اور ہر زمانے کی نئی شاعری دراصل عصریت سے عبارت ہوتی ہے اور عصریت کا تعلق معاشرہ اور سماج سے ہوتا ہے۔“

(فضیل جعفری)

ان اقتباسات پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ اوّل، جدیدیت کو معاصریت کے مفہوم

میں لیا گیا ہے: ہر وہ عمل، طرزِ فکر اور طرزِ اظہار جدید ہے، جو معاصر حقیقتوں سے متعلق اور ہم آہنگ ہو۔ بڑی حد تک یہ جدیدیت کا لغوی مفہوم ہے۔ جدید انگریزی لفظ ماڈرن کا ترجمہ ہے۔ ماڈرن کا مادہ لاطینی متعلق فصل modo ہے، جس کا مطلب Just now یا ابھی، اسی لمحے ہے۔ لاطینی میں ہی modo سے modernus بنایا گیا، جس مفہوم زمانہ حال سے متعلق لیا گیا۔ عہدِ وسطیٰ کی فرانسیسی میں یہ لفظ moderne بنا اور جدید انگریزی میں یہی لفظ modern بن گیا۔ تاہم دل چسپ بات یہ ہے کہ عہد ایلزبتھ، ۱۶ ویں صدی میں ماڈرن کو معمولی اور پیش پا افتادہ (Common place) کے معنی میں استعمال کیا گیا۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں ماڈرن اسی مفہوم میں استعمال ہوا ہے تاہم نشاۃ ثانیہ کے بعد کے زمانے کو جب ماڈرن کا نام دیا گیا تو بڑی حد تک اسی لفظ کے ابتدائی لغوی مفہوم کا بھی احیا ہوا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ عربی لفظ جدید کا کم و بیش وہی مفہوم ہے جو modo کا تھا یعنی اب کا، نیا، زمانہ حال سے متعلق۔ دوم، جدیدیت کو (درج بالا اقتباسات میں) انسانی عظمت کا ترانہ کہا گیا ہے۔ انسانی عظمت کا تصور انسان مرکزیت (ہیومن ازم) کے فلسفے نے دیا، جسے روشن خیالی اور ماڈرنیٹی نے آگے بڑھایا اور ایک دوسری سطح پر ماڈرن ازم نے اسے قبول کیا۔ یہاں انسانی عظمت کے حقیقی جدید تصور کی کوئی وضاحت نہیں کی گئی۔ سوم جدیدیت کو اضافی کہا گیا ہے۔ یہ کہ ہر زمانے کی اپنی جدیدیت ہے۔ یہ جدیدیت کی من مانی تعبیر ہے۔ سرسیّد تحریک اور ۱۹۴۷ء کے بعد کے تخلیقی رویوں کو جدیدیت سے عبارت قرار دینا اور یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ جدیدیت، اضافی چیز ہے، جدیدیت کے حقیقی تناظر سے بے خبری، یا چشم پوشی کی افسوس ناک مثال ہے۔ اصل یہ ہے کہ سرسیّد تحریک نے عقلیت، آفاقیت اور رجائیت کے ان عناصر کو قبول کیا تھا جو ماڈرنیٹی سے مخصوص ہیں، انھی عناصر کو ذرا مختلف مفہوم میں ترقی پسند تحریک نے جذب کیا تھا، لہٰذا وہ بھی ماڈرنیٹی سے ہم رشتہ ہے، جب کہ رومانی تحریک اور ۱۹۴۷ء کے بعد کے تخلیقی رویوں کے پس پشت ماڈرن ازم کے بعض تصورات موجود ہیں۔

جدیدیت اوّل وثانی کے امتیاز کو ملحوظ نہ رکھنا اور یہ جس تناظر میں پیدا ہوئیں، اسے نظر انداز کرنا بہ ظاہر علمی معاملات میں سہل انگاری سے کام لینا ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ سارا عمل دراصل جدیدیت کا ایک مخصوص ڈسکورس قایم کرنے کے مترادف ہے۔ اس ڈسکورس کی خصوصیت جدیدیت اوّل وثانی کی اصل روح اور حقیقی تناظر تک عدم رسائی ہے۔ اور اس کا سبب نوآبادیاتی صورتِ حال ہے جو نوآبادکار ممالک کے تہذیبی مظاہر اور علوم کو قابلِ رشک اور لایق تقلید بنا کر پیش کرتی مگر ساتھ ہی مقامی باشندوں کو ان کی روح سے دور رکھنے کا سامان بھی کرتی ہے۔ اگر نوآبادکار کے علوم کی روح اور تناظر کو پوری طرح گرفت میں لے لیا جائے تو مقامی لوگ نوآبادکار کے برابر آجاتے ہیں اور یہ نوآبادکار کبھی نہیں چاہتا۔ چناں چہ تمام نوآبادیاتی ممالک میں ایک ایسی ذہنیت کو فروغ دیا جاتا ہے جو افکار، علوم اور اشیا کے سرسری، بالواسطہ اور سطحی مطالعے کو مکمل مطالعہ کا نعم البدل سمجھتی، اور فوری نتائج اخذ کر کے (جو اکثر گم راہ کن ہوتے ہیں) آسودہ ہو جاتی ہے۔ چناں چہ علوم و نظریات کو اسی بنا پر مکمل قبول یا مکمل مسترد کرنے کا اعلان کرتی ہے۔ اردو میں جدیدیت کے بیش تر مباحث میں اس ''نوآبادیاتی ذہنیت'' کو کارفرما دیکھا جا سکتا ہے اور اسی ذہنیت کے سبب اُردو میں جدیدیت نہ اپنے حقیقی سیاق وسباق کے ساتھ معرضِ بحث میں آسکی ہے اور نہ جدیدیت اپنے تمام ''منطقی پوٹینشل'' کے ساتھ رائج ہوسکی ہے۔

اردو میں جدیدیت کے مباحث کی یہ صورتِ حال، جدیدیت کو اس کے اصل تناظر میں سمجھنے کا تقاضا کرتی ہے۔

اکیسویں صدی کے پہلے عشرے میں جدیدیت پر بحث کا مطلب ایک ایسے تاریخی عہد پر بحث ہے جو اپنے انجام کو پہنچ چکا یا کسی دوسرے عہد میں منقلب ہو چکا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اب ہم جدیدیت سے فاصلے پر ہیں اور کسی epistemic age سے فاصلے اور علاحدگی کے بعد ہی اس پر نسبتاً بامعنی گفت گو ہوسکتی ہے کہ اسی صورت میں اسے 'معروض' بنایا جا سکتا ہے۔ مگر کیا تاریخ وفکر کے معاملے میں یک سر معروضی رویہ اختیار کرنا ممکن ہوتا ہے؟ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ ایک epistemic age کے خاتمے کے بعد دوسری epistemic age شروع ہو جاتی ہے اور جدیدیت کے بعد مابعد جدیدیت نامی episteme وجود پذیر ہوئی ہے۔ یہ مفروضہ بالعموم تسلیم کیا گیا ہے کہ ایک عہد کے مباحث، مسایل، سوالات اور تعصّبات اس عہد کی episteme سے متشکل ہوتے ہیں اور جب ماضی کے کسی عہد پر گفت گو کی جاتی ہے تو اپنے عہد کی episteme کے تحت کی جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی دوسرے عہد پر مکمل معروضی بحث کے لیے لازم ہے کہ اپنے عہد سے علاحدگی اختیار کی جائے۔ مگر یہ علاحدگی ممکن نہیں ہوتی کہ اس علاحدگی کا مطلب اپنی ذہنی وجذباتی تشکیل کے پورے عمل سے علاحدگی ہے۔ لہٰذا یہ علاحدگی خواب وخیال ہے۔ بہ

فرضِ محال یہ خواب حقیقت بن بھی جائے تو آدمی کسی دوسری طرح کی ذہنی وجذباتی تشکیل کا شکار ہو جائے گا ——— لہٰذا ہم اپنے زمانے کی آنکھ سے دوسرے زمانوں اور ان زمانوں کے نظریات اور رویوں کو دیکھتے ہیں۔ بنابریں اب جدیدیت پر بحث دراصل مابعد جدیدیت کے زاویے سے بحث ہے۔ تاہم یہ نکتہ ان کے لیے بامعنی ہے جو اپنے زمانے کی episteme میں شریک ہوتے ہیں، ان کے لیے نہیں جو اکیسویں صدی کے پہلے عشرے میں بھی قرونِ وسطیٰ کی ذہنیت کا بوجھ اٹھائے ہوئے ہیں اور ایسے 'بار برداروں' کی ہمارے یہاں فراوانی ہے۔

جدیدیت کی فکری اساس کی بحث کو واضح اور معنی خیز بنانے کے لیے ضروری ہے کہ ماڈرنیٹی یا جدیدیت اوّل اور ماڈرن ازم یا جدیدیت ثانی پر الگ الگ گفت گو کی جائے۔ تاہم پہلے یہ خاطر نشین کرنا مناسب ہوگا کہ جدیدیت اوّل ہو کہ جدیدیت ثانی دونوں مغربی ہیں۔ صرف اس مفہوم میں نہیں کہ ان کا جنم مغرب میں ہوا اور پھر وہیں سے یہ غیر مغربی دنیا میں پہنچیں یا اس مفہوم کے ساتھ پہنچیں جو مغرب میں وضع ہوا تھا، بلکہ اس مفہوم میں بھی جدیدیت اوّل وثانی مغربی ہیں کہ ان کی کرداری وصفاتی تشکیل مغربی ذہن کی ان ترجیحات واقدار کے تحت ہوئی ہے، جو ۱۷ویں صدی کے بعد مغربی دنیا (بالخصوص یورپ) نے طے کیں۔ لہٰذا ایک خاص حد تک جدیدیت کو مغربی پراجیکٹ بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ بالفاظ دیگر، جدیدیت فقط جغرافیائی اور تاریخی زاویے سے مغربی نہیں، علمیاتی رُخ اور ڈسکورس کی سطح پر بھی مغربی ہے۔ ایک تاریخی عہد کی مخصوص فکر کو پراجیکٹ اور ڈسکورس کیوں کر بنایا جا سکتا ہے، یہ مغرب نے جدیدیت اوّل کے عہد میں اور جدیدیت اوّل کے تحت دریافت کیا۔ جدید عہد کی یورپی قومی ریاستوں نے، تاریخ انسانی میں پہلی دفعہ سیاسی، عسکری اور عمرانیاتی طاقت میں گٹھ جوڑ قایم کیا۔ (۱) سیاسی اور عسکری طاقت میں گٹھ جوڑ تو کوئی نئی بات نہیں، مگر ان کے ساتھ عمرانیاتی طاقت کا شمول جدید عمل تھا۔

جدیدیت اوّل کے عہد یعنی ۱۷ویں صدی سے سماجی سائنسوں کی ترقی میں تیزی پیدا ہوئی۔ مغرب کی سماجی سائنسیں، طبعی سائنسوں کے بعد اور طبعی سائنسوں کے ماڈل پر فروغ پذیر ہوئیں۔ مغرب میں نیوٹن کے اثر سے میکانکی کاینات کا تصور رائج ہوا۔ طبیعیات نے بالخصوص کاینات کو ایک ایسی مشین تصور کیا، جو مخصوص اور مستقل قوانین کے تحت کام کرتی ہے۔ یہ قوانین نہ صرف خود اپنے آپ میں قایم، خود مختار اور کسی روحانی تنظیم سے عاری ہیں، (۲) [illegible] انھیں انسانی عقل سے سمجھا جا سکتا اور نتیجتاً کاینات کو مسخر کیا جا سکتا ہے۔ سماجی سائنسوں نے اسی طرز پر انسانی معاشروں کا مطالعہ شروع کیا، جس طرح فطرت کے علم کو فطرت کی تسخیر کا ذریعہ بنایا گیا، اس طرح عمرانیاتی علم کو معاشروں کی تسخیر اور کنٹرول کے لیے بروے کار لایا جانے لگا۔ گویا علم کی ایک آفاقی تعریف وضع کی گئی اور علم کے یکساں مقاصد طے کیے گئے۔ اس تعریف کی رُو سے علم ایک بے غرض انسانی سرگرمی نہیں رہ جاتا۔ علم بنیادی انسانی جُستجو کی تسکین کا وسیلہ بننے کے بجائے، سیاسی اور عسکری ترجیحات کے تابع ہو جاتا ہے۔ بیکن نے جب علم کو طاقت کہا تھا تو اس کا مفہوم کم وبیش یہی تھا۔ کارل مارکس اور فریڈرک اینگلز نے کمیونسٹ مینی فیسٹو (۱۸۴۸ء) میں جدید عہد کا تجزیہ اسی رُخ سے کیا ہے۔ مارکس نے بورژوا طبقے کو اوّلین انقلابی قرار دیا ہے، جس نے محنت کشوں کو اپنی ترقی کی بے انتہا خواہش کا آلہ کار بنایا۔ کمیونسٹ مینی فیسٹو میں لکھا ہے کہ بورژوا طبقے نے اپنی ''انقلاب پسندی'' کے تحت نت نئی ایجادات کو ممکن بنایا، فطرت کی قوتوں کو آدمی اور مشین کے تابع کیا، صنعت اور زراعت پر کیمیا کا اطلاق کیا، سمندروں کو چھانا، ریلوے، بجلی، ٹیلی گراف ایجاد کیے، دریاؤں سے نہریں نکالیں تا کہ زیادہ سے زیادہ زمینیں سیراب ہوں۔ (۳)

لہٰذا ایجادات اور ترقی کا یہ سارا عمل بے غرض نہیں، معاشی اغراض سے آلودہ تھا۔ نوآبادیاتی نظام کا آغاز جدیدیت کے عہد میں ہی ہوا۔ اس نظام کا آغاز سیاسی وعسکری طاقت نے کیا، مگر اس نظام کی استواری، عمرانیاتی علم کی طاقت کی شرکت کے نتیجے میں ہوئی اور مارکس کی زبان میں یہ نظام بورژوا طبقے کی بے انتہا ترقی کی خواہش کا نتیجہ تھا۔

سوال یہ ہے کہ جدید عہد میں مغربی بورژوا طبقے میں ترقی کی یہ خواہش کیوں کر بیدار ہوئی؟ مارکسی فکر کے مطابق تو ہر عہد کا بورژوا طبقہ انقلابی ہو سکتا ہے، وہ اپنے سرمایے اور طاقت میں اضافے کے لیے نئے وسایل اور ایجادات کو ممکن بناتا ہے، مگر کیا جدید عہد کا بورژوا طبقہ محض ترقی و انقلاب کی عمومی خواہش رکھتا تھا؟ یقیناً نہیں۔ ترقی کی عمومی خواہش جدید عہد کی صنعت کاری، بیوروکریسی، جمہوریت، شہری تمدن، سائنس وٹیکنالوجی کی غیر معمولی ترقی اور سرمایہ دارانہ نظام پر مبنی کثیر الاطراف ترقی کو ممکن نہیں بنا سکتی تھی۔ سوال یہ ہے کہ آخر کس چیز نے ترقی کی خواہش کو ترقی کی رفتار سے ہم آہنگ کر دیا تھا؟ دوسرے لفظوں میں ماڈرنیٹی کو وجود میں لانے میں واحد معاشی

عمل کا کردار نہیں ہے۔ کچھ دیگر عوامل بھی ہیں۔

ماڈرنیٹی کے تشکیلی عوامل میں اس عامل کا ذکر ضروری ہے جسے مابعد جدیدیت، جدیدیت کا مہابیانیہ، (Grand Narrative) قرار دیتی ہے۔

ماڈرنیٹی کا مہابیانیہ تو خود مغرب ہے۔ اہل مغرب اسے مہابیانیہ تسلیم نہیں کرتے۔ وہ ماڈرنیٹی کو مغرب کا اختصاص سمجھتے ہیں مگر اس اختصاص کی وضاحت جس اُسلوب میں کرتے ہیں، وہ اُسلوب مہابیانیے کا ہے۔ مثلاً انتھونی گڈنز ماڈرنیٹی کی تعریف میں رقم طراز ہیں۔

> "(Modernity) modes of social life or organization which emerged in Europe from about the 17th century onwards and which subsequently became more or less worldwide in their influence."
>
> ▯ (The Consequences of Modernity, P 1)

گویا ماڈرنیٹی مخصوص زمانی، مکانی اور داخلی جہات رکھتی ہے: یہ مغرب کی سرزمین میں پیدا ہوئی (مکانی جہت)؛ ۱۷ویں صدی میں رونما ہوئی (زمانی جہت)؛ عالم گیر پھیلاؤ اختیار کیا (داخلی جہت)۔ اس طرح ماڈرنیٹی کو بہ یک وقت مقامی اور آفاقی مظہر قرار دیا گیا ہے اور کچھ اس طور کہ مقامیت، آفاقیت میں تحلیل نہیں ہوتی، بلکہ مقامیت اپنی ''مقامی شناخت'' کو پوری شدت سے قایم رکھتے ہوے آفاقیت کی دعوے دار ہوتی ہے۔ عین یہی اُسلوب مہابیانیے کا ہوتا ہے۔ ہر مہابیانیہ دراصل اپنے زمانی و مکانی تناظر کا پابند تجربہ، تصور، نظریہ یا نظامِ خیال و نظامِ اعتقاد ہوتا ہے، مگر اس تجربے یا نظام خیال کو ہر طرح کے زمان و مکان کے لیے، آفاقی و کلی بنا کر پیش کرتا ہے مگر اپنے اس تضاد کو چھپا جاتا ہے۔ محدود جغرافیائی اور محدود و تاریخی حقیقت کو آفاقی حقیقت کا درجہ دیا جاتا ہے اور اس عمل کا لازمی نتیجہ دیگر جغرافیائی اور دیگر تاریخی حقیقتوں کی نفی ہوتا ہے۔ اسی بات کا دوسرا مطلب زماں اور مکاں اور مقام کی علاحدگی ہے۔ قبل جدید عہد میں واقعہ، وقت اور مقام سے جڑا ہوتا تھا، بلکہ خود وقت یا تاریخ کا تصور، مقام کے حوالے سے ہوتا تھا۔ جدیدیت نے وقت کو معیاری (Standardized) کیا (۱۸ویں صدی میں) تو وقت اور مکاں empty ہو گئے۔ انتھونی گڈنز نے ہی لکھا ہے:

> "The advent of modernity increasingly tears space away from place by fostering relations between "absent" others, locationally distant from any given situation of face-to-face interaction."
>
> (IBID, P 18)

یہی وجہ ہے کہ ماڈرنیٹی جب غیر مغربی ممالک میں پہنچی ہے تو وہ گویا ''مکاں سے خالی'' تھی۔ ماڈرنیٹی کو بہ یک وقت یورپ کا تاریخی تجربہ اور عالم گیر پھیلاؤ (Extensionality) کا حامل قرار دینا غیر یورپی، تاریخی حقیقتوں کو دبانے کے مترادف ہے۔

یورپ یا مغرب کو ماڈرنیٹی کا مہابیانیہ سمجھے جانے کا کرشمہ ہی ہے کہ مغرب یا یورپ کو ماڈرنیٹی سے نہ تاریخی طور پر الگ کیا جا سکتا ہے نہ علمیاتی طور پر۔ امریکی عالم برنا ڈلیوس ماڈرنیٹی سے مراد کسی غالب اور مسلسل نمو پذیر تہذیب کے معیارات، اقدار اور روشیں لیتے ہیں۔ چوں کہ اب مغربی تہذیب غالب اور بہ قول اس کے مسلسل نمو پذیر ہے، اس لیے مغربی معیارات، ماڈرنیٹی کے مترادف ہیں۔ ہر چند اس سے یہ استنباط کیا جا سکتا ہے کہ جب یونانی، لاطینی اور مسلم تہذیبیں غالب تھیں تو ان کے معیارات اور اقدار ماڈرنیٹی تھے، مگر اس سے ماڈرنیٹی کا ایک خالص علمی مگر غیر مغربی تصور پیدا ہوتا ہے۔ مابعد جدیدیت اس تصور کی تشکیل کا امکان رکھتی ہے، مگر جدیدیت اس تصور سے گریز کرتی ہے۔

جدیدیت اوّل کی تشکیل جن فکری عناصر سے ہوئی ہے، ان میں کلیدی عنصر بشر مرکزیت (Humanism) ہے۔ چارلس سنگر کی یہ راے درست ہے کہ جدید فکر، جدید سائنس، جدید آرٹ، جدید ادب سب بشر مرکزیت کی پیداوار ہیں۔ (۴) بشر مرکزیت نے مغرب میں ایک نئ

کونیات متعارف کروائی۔ بشر مرکز کونیات نے مغربی دنیا میں عیسائی/ دینیاتی کونیات کو بے دخل کیا۔ دینیاتی کونیات میں عیسائیت کے تصور خدا کو مرکزیت حاصل تھی اور بشر مرکز کونیات میں مرکزیت انسان کو دی گئی۔ ایک کونیات کی جگہ دوسری کونیات پوری پیراڈایم شفٹ تھی۔ تاہم نہ صرف دونوں میں مرکزیت قدر مشترک تھی بلکہ انسان کا اتنا ہی عظیم الشان تصور قایم کیا گیا جو بائبل میں خدا کا پیش کیا گیا تھا۔ مثلاً بائبل میں خدا کی یہ صفات دیکھیے :

"Behold, I am doing a new thing"

(Isaiah 43:19)

"I create new heavens and a new earth"

(Isaiah 65:17)

"Behold, I make all things new"

(Isaiah21:5)

خلاقی کی یہ غیر معمولی صفات، بشر مرکزیت نے انسان سے منسوب کیں۔ گویا بشر مرکزیت نے ''خدائی انسان'' کا تصور قایم کیا۔ دینیاتی کونیات میں خدا کائنات کا تنظیمی اصول تھا اور بشر مرکزیت کے تحت انسان کو تاریخ کا تنظیمی اصول قرار دیا گیا۔ ایک طرح سے انسان کو خدا کا مقابل اور حریف بنا کر پیش کیا گیا، جس کی انتہا نطشے کے یہاں ظاہر ہوئی، جس نے خدا کی مرگ اور سپر مین کے جنم کا نعرۂ بلند کیا، مگر دل چسپ بات یہ ہے کہ بشر مرکزیت میں انسان کا تصور ماورائی تھا نہ فلسفیانہ۔ یہ ایک حقیقی اور زمینی فرد تھا۔ اس فرد کو ''دریافت'' کرنے میں یونانی ادب اور آرٹ نے یورپی ذہن کی مدد کی۔ یہ ایک غیر معمولی بات ہے کہ ایک یک سر نئی کونیات کی تشکیل میں سب سے بڑا ہاتھ، ادب اور آرٹ کا ہے، فلسفے و سائنس کا نہیں ہے۔ تاہم جب یہ کونیات قایم ہو چکی تو نیا فلسفہ اور نئی سائنس وجود میں آئی۔ بشر مرکزیت اوّل اوّل تعلیمی تصور تھا اور یہ ان یونانی علوم کی تدریس کو محیط تھا جنھیں انسانی علوم کا نام دیا گیا۔ یعنی Studia humanitatis۔ قرونِ وسطیٰ میں ان کے پڑھنے کی اجازت نہیں تھی۔ تیرھویں صدی میں اٹلی میں انسانی علوم کی تدریس کا آغاز ہوا۔ اور جو لوگ اس کام سے وابستہ تھے، وہ بڑے مفکر اور فلسفی نہ تھے، مگر جنھوں نے کسی بڑے مفکر سے بڑھ کر مغربی ذہن کو متاثر کیا۔ (۵) انھوں نے دراصل نظریہ سازی کے بجائے قدیم یونانی کلاسکس کی جمع و تدوین کی اور ان کے ''حقیقی مطالعے'' کا ذوق پیدا کیا۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بشر مرکزیت کی تحریک نے الہامی متون کی جگہ 'بشری متون' کو دی۔ واضح لفظوں میں بائبل کی جگہ طبعی اور پھر سماجی سائنسوں نے لی۔ عیسائی دنیا میں الہامی متون نے ہر فکر کا سرچشمہ اور ہر عمل کا جواز خدا میں تلاش کرنے کا رویہ پیدا کیا تھا اور بشری متون کے زیر اثر ہر فکر کا سرچشمہ اور عمل کا جواز انسان میں ——— اس کی عقل میں ——— تلاش کرنے کی روش وجود میں آئی۔ پہلے فطرت خدا کی مقدس عبارت تھی، جس کی قرأت تو کی جا سکتی ہے، اس کی تحسین بھی کی جا سکتی ہے، مگر جسے اپنی عقل سے سمجھنے اور اپنے مقاصد کے مطابق ڈھالنے کا خیال بھی نجس سمجھا جاتا، لیکن اب فطرت ایک مظہر قرار دی گئی۔ اس پر پڑے تقدس کے ہالے کو توڑ دیا گیا، اس کے باطن میں جھانکنے، اسے سمجھنے اور بعد ازاں اسے اپنے مقاصد و اغراض کے لیے بروے کار لانے اور اسے تبدیل کرنے کا عمل شروع ہوا۔ الہامی متون کے اقتدار نے عیسائی دنیا کو سماج و تاریخ کے مطالعے سے بے نیاز رکھا تھا۔ اس اقتدار کے کم زور ہوتے ہی سماجی و تاریخی مطالعات شروع ہوئے اور یہ سارا عمل عقلی خود مختاری کے اس تصور کے بغیر ممکن نہیں تھا، جسے بشر مرکزیت نے تشکیل دیا تھا۔

لہٰذا عقلیت پسندی کو جدیدیت اوّل یا ماڈرنیٹی کا دوسرا اہم فکری ستون قرار دینا چاہیے۔ جدید یورپی ذہن نے محض انسانی عقل میں اعتقاد پختہ نہیں کیا، انسانی عقل کو ان تمام زنجیروں سے رہائی بھی دلائی، جو قرونِ وسطیٰ میں اسے پہنائی گئی تھیں۔ قرونِ وسطیٰ کا یورپی ذہن محض اس حد تک آزاد تھا کہ وہ مذہبی تصورات، روایات اور توہمات کی تشریح کر سکتا یا مذہبی کونیات کے مطابق کاینات کی منطقی توجیہات پیش کر سکتا تھا۔ ایک تسلیم شدہ سچائی کو ثابت کرنے تک اس کی تگ و تاز محدود تھی، مگر بشر مرکزیت نے یورپی ذہن کو آزادی اور خود مختاری دی۔ نہ صرف فکر و تحقیق کے میدان منتخب کرنے کی آزادی دی، بلکہ فکر و تحقیق کے طریقے اختیار کرنے کے سلسلے میں بھی اسے خود مختار قرار دیا۔ چناں چہ مغربی ذہن ممنوعات کے در پر دستک دینے، نامعلوم کی تاریکیوں میں اترنے، اجنبی منطقوں کو دریافت کرنے نکل کھڑا ہوا۔

فلسفے میں روشن خیالی اور ادب میں نوکلاسیکیت کی تحریکوں نے عقلیت پسندی کو ہی راہ

نما بنایا تھا۔ دوسرے لفظوں میں ادبی سطح پر ماڈرنیٹی کا اظہار نوکلاسیکیت میں ہوا۔ مثلاً بولیو نے لکھا ہے:

> ”شاعری کو عقل کے قوانین کے مطابق ہونا چاہیے......شاعری عقل کا جوا
> ضرور قبول کرے گی، جو اسے مجروح کرنے کے بجاے الہامی بنا دے گا
> ......عقل سے محبت کرو اور جو کچھ تم لکھو اس میں عقل سے حسن، قوت اور
> روشنی حاصل کرو۔“

(”فن شاعری“ (ترجمہ (جمیل جالبی) ارسطو سے ایلیٹ تک ص۲۶۵-۲۶۶)

بعض لوگ ماڈرنیٹی کا آغاز روشن خیالی سے کرتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ روشن خیالی (۱۸ویں صدی کا نصف آخر) کے عہد میں ماڈرنیٹی کے وہ تمام نقوش واضح ہو گئے، جو بشر مرکزیت کے تحت بننا شروع ہوے تھے۔

انسانی عقل کی خودمختاری کو تسلیم کرنے کی وجہ سے ماڈرنیٹی، علم کا معروضی، حقیقی اور غیر جانب دارانہ ہونے کا تصور بھی تشکیل دیتی ہے۔ چوں کہ انسانی عقل اپنے قوانین کے علاوہ کسی اور پر منحصر نہیں (اور یہاں 'کسی اور' سے مراد قبل جدید عہد کے الہامی ذرایع علم ہیں، رائج توہمات اور صدیوں سے چلی آ رہی روایات ہیں) اس لیے فطرتِ خارجی اور تاریخ انسانی کا حقیقی علم حاصل کیا جا سکتا ہے۔ نیز یہ علم حقیقی ہی نہیں آفاقی بھی ہے۔ جدیدیت اوّل نے جس طرح زماں کو مکاں سے علاحدہ کیا: ایک مخصوص زمانی نکتے پر وقوع پذیر ہونے والے واقعے کو اس کے مکانی تعلق سے الگ کیا، اس طرح علم کو تناظر سے الگ کیا۔ فطرت اور تاریخ کے علم کو ایک طرح سے ”خود مکتفی“ قرار دیا۔ مثلاً الیا پرائی گوگین نے لکھا ہے کہ ہم جسے حقیقت کہتے ہیں، یہ ہم پر اس ”تشکیل“ کے ذریعے منکشف ہوتی ہے، جس میں ہم حصہ لیتے ہیں۔ (۶) یعنی علم ایک تشکیل ہے، جس میں محض ناظر ہی حصہ نہیں لیتا، وہ صورتِ حال اور تناظر بھی شریک ہوتا ہے، جس میں کسی شے کا علم حاصل کیا جا رہا ہوتا ہے۔ سائنسی علم کو پیراڈایم اور سماجی علم کو ڈسکورس اور آئیڈیالوجی کنٹرول کر رہے ہوتے ہیں۔ ماڈرنیٹی، علم کا معروضی تصور قایم کرنے کے جوش میں ان تمام باتوں کو فراموش کیے ہوے تھی۔

معروضی اور آفاقی تصورِ علم کی وجہ سے، جدیدیت اوّل نے زبان کا بھی ایک مخصوص تصور قایم کیا۔ علم ایک ”لسانی واقعہ“ بننے کے باوجود معروضی رہتا ہے، یہ جدیدیت کا اہم داعیہ تھا۔ گویا زبان ایک شفاف ذریعہ ہے، وہ شے کے علم کے اظہار میں رکاوٹ نہیں بنتی، علم کی بے کم و کاست ترسیل کر دیتی ہے۔ ”اشیا لسانی یا سماجی تشکیل نہیں ہیں، زبان کے درست استعمال کے ذریعے انھیں دائرہ شعور میں لایا جاتا ہے۔“(۷)

مابعد جدیدیت نے اسے جدیدیت اوّل کی ”معصومیت“ قرار دیا۔ زبان ذریعہ ضرور ہے، مگر شفاف نہیں۔ علم جب 'لسانی واقعہ' بنتا ہے تو وہ معروضی نہیں رہ جاتا، زبان کے قوانین اس پر لاگو ہو جاتے ہیں، جو اسے ایک لسانی تشکیل بنا دیتے ہیں۔ یہی نہیں، لسانی تشکیل بننے کی بنا پر علم میں آئیڈیالوجی اور پیراڈایم کا عمل دخل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ اس سے علم معروضی اور غیر جانب دار نہیں رہ جاتا، ان سماجی قوتوں کے زیر اثر آ جاتا ہے، جو آئیڈیالوجی کو جنم دیتی ہیں اور ان علمیاتی حدود کا پابند ہو جاتا ہے، جنھیں دانش ورانہ روایت نے متعیّن کیا ہوتا ہے۔

☆

ماڈرنیٹی اگر ایک پورا پراجیکٹ ہے؛ ان معنوں میں کہ اس نے ایک نئے مغربی سماج کی بنیاد رکھی اور ایک نئے تاریخی عہد کا آغاز کیا تو ماڈرن ازم محض آرٹ کی ایک تحریک اور تھیوری ہے۔ بعض لوگ ماڈرن ازم کے تمام تصورات کا سرچشمہ ماڈرنیٹی کو قرار دیتے ہیں۔ چناں چہ وہ ماڈرن ازم کے خدّوخال کی وضاحت کرتے ہوے وہ نکات پیش کرتے ہیں، جو ماڈرنیٹی سے متعلق ہیں۔ اوّل یہ لوگ ان دونوں کا تاریخی علم نہیں رکھتے، دوم یہ آرٹ/ ادب اور دیگر علوم اور تحریکوں میں باہمی لین دین کے اصول سے نابلد ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔ آرٹ و ادب یقیناً دیگر علوم اور تحریکوں سے اخذ و استفادہ کرتے ہیں، مگر ساتھ ہی وہ خود اپنی تاریخ و روایت سے بھی ہم رشتہ رہتے ہیں، چناں چہ کسی زمانے کا ادب، اس زمانے کے علوم اور تحریکوں کا مثنیٰ بن کر نہیں رہ جاتا، ادب ان کے اثرات کی قبولیت کو اپنی اس شعریات کے تحفظ سے مشروط کرتا ہے، جسے اس نے طویل تاریخی عمل سے تشکیل دیا ہوتا ہے۔

ماڈرنیٹی کے آغاز کا زمانہ ۱۷ویں صدی ہے تو ماڈرن ازم کا عہد ۲۰ویں صدی ہے۔ ہاں یہ درست ہے کہ ماڈرنیٹی ۲۰ویں صدی میں بھی موجود و کارگر تھی۔ اصل یہ ہے کہ ماڈرن ازم نے بعض فلسفیانہ تصورات، ماڈرنیٹی سے ضرور اخذ کیے، مگر ساتھ ہی اس نے انیسویں صدی کے ادبی

رجحانات کے سلسلے میں کشش وگریز کا مظاہرہ بھی کیا۔ سوال یہ ہے کہ آخر وہ کیا محرک تھا جو ایک طرف ماڈرنیٹی کے بعض تصورات اور دوسری طرف انیسویں صدی کے رجحانات کو ایک ایسے نقطہ اتصال پر لے آیا جس کا نتیجہ ماڈرن ازم ہے؟ یہ محرک پہلی جنگِ عظیم تھا۔

پہلی جنگِ عظیم اُن تمام مغربی تخلیق کاروں کے لیے ایک عظیم سوال بنی جنھیں ورثے میں انیسویں صدی کی فطرت نگاری (Naturalism)، علامت نگاری (Symbolism) بہ طور خاص ملی تھیں۔ فطرت نگاری نے سائنس، ترقی اور انسانی عقل میں اس اعتقاد کو پختہ کیا تھا، جو ماڈرنیٹی کا پیدا کردہ تھا۔ اور علامت نگاری نے روزمرہ، عمومی زندگی سے علاحدگی کے رویے کو پروان چڑھایا تھا۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد یہ دونوں تحریکیں معرضِ سوال میں آگئیں۔ اگر سائنس اور انسانی عقل، انسانی ترقی اور مسرت کی ضامن ہیں تو پھر ان کے ہوتے ہوئے اتنی بڑی تباہی کا کیا جواز؟ اس سوال نے ایک طرف سائنس وعقلیت کے ترقی ورجائیت کے دعوں پر شبہے کا اظہار کیا تو دوسری طرف اس ’انسانی ذات‘ کی پے چیدگی وپُراسراریت کی نشانی دہی کی، جسے ماڈرنیٹی نے بشر مرکزیت اور روشن خیالی کے فلسفوں کے تحت پیش کیا تھا۔ (۸) مذکورہ سوال سے الجھنے کے نتیجے میں ہی جدیدیت ثانی کے خدّ وخال ابھرنا شروع ہوے۔ ایک طرف اجتماعی انسانی دعووں پر طنز کا اظہار کیا جانے لگا تو دوسری طرف انسانی باطن کی پے چیدگی کا عرفان اظہار پانے لگا، جو خود شعوریت کی ایک شکل ہے۔ اس طور جدیدیت ثانی نے بہ یک وقت باہر کی صورتِ حال اور باطن کی تہ بہ تہ دنیا کے انکشاف کو اپنا مطمحِ نظر بنایا مگر باہر کی براہ راست ترجمانی کے بجاے انسانی باطن پر اس کے اثرات کو شخصی اُسلوب میں پیش کیا۔ جدیدیت ثانی کے دو بڑے تخلیقی بیانیوں یولی سس اور ویسٹ لینڈ میں یہ حقیقت مشاہدہ کی جاسکتی ہے۔

کوئی سوال خلا میں نہیں اٹھایا جاتا۔ ہر سوال کی کوئی بنیاد ہوتی ہے۔ یہ بنیاد عمومی ذہنی فضا بھی ہوسکتی ہے اور کوئی علمی قضیہ بھی اور بہ یک وقت دونوں بھی۔ جنگِ عظیم اوّل کے دوران میں جو سوال اٹھایا گیا، وہ عمومی اجتماعی فضا (جو بربادی کے اذیت ناک تجربات سے عبارت تھی) اور انسانی انا کے اس قضیے کے تحت اٹھایا گیا جو فلسفے میں اوّل دیکارت نے پیش کیا اور جسے بعد ازاں جرمن رومانوی فلسفیوں نے آگے بڑھایا اور رومانویت کی تحریک نے عموماً ملحوظ رکھا تھا۔ اس قضیے کے مطابق انسانی انا خود آگاہ ہے۔ چوں کہ خود آگاہ ہے، اس لیے اُسے ہر مقتدرہ کو چیلنج کرنے اور اپنے اظہار کا حق بھی ہے۔ ادب کو اظہارِ ذات یا انکشافِ ذات سمجھے جانے کا نظریہ اسی کے نتیجے میں پیدا ہوا۔ پہلے جرمن رومانویت اور پھر انگریزی رومانویت نے اس نظریے کو بہ طور خاص قبول کیا۔ علامت نگاری اور تاثریت کی تحریکوں میں بھی یہی نظریہ کارفرما رہا۔ جدیدیت ثانی نے بھی اپنے موٴقف کی تشکیل میں اسے مرکزی اہمیت دی۔ تاہم رومانویت اور جدیدیت ثانی میں انسانی انا کی خود آگاہی کا تصور مختلف ہے۔ رومانویت میں انسانی انا نوعی ہے مگر جدیدیت، ثانی میں یہ انفرادی ہے۔ رومانوی انا جب اپنا اظہار کرتی ہے تو گویا اجتماعی انسانی ذات کی نمایندگی کرتی ہے۔ ورڈزورتھ عام انسانوں کے جذبات کو عام انسانوں کی زبان میں پیش کرنے کی تھیوری پیش کرتا ہے۔ مثلاً وہ قطعیت سے کہتا ہے:

> "The poet thinks and feels in the spirit of human passions."
> ("Poetry and Poetic Diction" in English Critical Essay, Oxford, 1963, P 18)

جب کہ جدید انا، اس کے مقابلے میں انفرادی انسانی تجربات کو پیش کرتی ہے۔ اور یہ تجربات اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک اپنا شعور کسی دوسرے اور غیر (The other) کے مقابلے میں نہ حاصل کیا جاے۔ (۹) اصلاً یہ خود آگاہی دو اطراف رکھتی ہے۔ ایک طرف خود کو غیر کے مقابلے میں، غیر کے حریف کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور دوسری طرف خود کو غیر کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ پہلی صورت میں اپنی برتری اور دوسری صورت میں دوسرے اور غیر کی برتری کا احساس غالب ہوتا ہے۔ یہ تضاد آفریں درجہ بندی پورے جدید ادب میں دیکھی جاسکتی ہے۔ تاہم اس کا نتیجہ ایک غیر معمولی اور کثیر الاطراف خود شعوریت ہے، جو بالآخر جدید ادب کو اشرافی رویے کا علم بردار بناتی ہے۔ رومانوی انا اگر جمہوری ہے تو اس کے مقابلے میں جدید انا اشرافیہ کی نمایندگی کرتی ہے، مگر واضح رہے کہ یہ اشرافیہ، جاگیردار، صنعت کار یا سرمایہ دار اشرافیہ نہیں، جسے انسانی مصائب سے کوئی واسطہ نہیں ہوتا اور جسے مارکسی بجا طور پر مطعون کرتے ہیں۔ جدید تخلیق کار اپنے تجربات، واردات اور ان کے پیرایہ اظہار کے اعتبار سے اشرافیہ ہے۔ یہ اشرافیہ جدیدیت ثانی

میں آواں گارد (Avant Guard) کے نام سے اپنی پہچان رکھتا ہے۔ آواں گارد اپنے عصر سے آگے کی بات کرتا ہے اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب وہ عمومی حسیت سے مختلف خالص انفرادی حسیت کو غیر عمومی زبان میں بھی منکشف کرے۔ دوسرے لفظوں میں وہ جمہور کی حسیت کو انھی کی زبان میں ظاہر کرنے کے برعکس جمہور سے یہ تقاضا کرتا ہے کہ وہ اپنی عمومی حسیت کو تج کر، اپنی مانوس زبان کو فراموش کر کے اس کی انفرادی حسیت کے عرفان کی کوشش کریں۔ اس طور آواں گارد کے یہاں تخلیقی تجربہ اپنی بلند ترین سطح کے ساتھ موجود ہو نہ ہو، اپنی شدید ترین انفرادیت (بہ مقابلہ دوسرے تجربات) کے ساتھ ضرور ظاہر ہوتا ہے۔

جدید ادب، ادبی تجربے کی انفرادیت قایم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ کوشش قوت اور واضح لائحہ عمل لیے ہوتی ہے۔ ادبی تجربے کی انفرادیت کو اس کی بقا سے جوڑا جاتا ہے اور انفرادیت کے حصول کے لیے کم و بیش وہی لائحہ عمل اختیار کیا جاتا ہے، جسے جدید تخلیق کار نے خود آگاہی کے سفر میں اپنے لیے منتخب کیا تھا۔ یعنی خود کو غیر کے مقابلے میں اور غیر کی نظر سے دیکھنا! جدید ادب کا غیر دیگر ذہنی تجربات اور دیگر لوگوں کے تجربات، بہ یک وقت ہیں۔ جدید ادب ان کے مقابل اور ان کے مطابق خود کو ممیّز کرتا ہے۔ جدید ادب میں خود شعوریت اپنی آخری حد کو پہنچی ہوتی ہے۔ جدید ادب اپنے اُسلوب، ہیئت، موضوعات کی پیش کش کی تیکنیک، اپنے مخاطب، اپنے اثرات سے متعلق پوری طرح آگاہ ہوتا ہے۔ اسی بنا پر ایلیٹ جدید شاعر کے تخلیقی تجربے کو عام آدمی کے تجربے سے ممیّز کرتا ہے۔ ایلیٹ کے مطابق عام آدمی کے تجربات غیر منظّم اور بے قاعدہ ہوتے ہیں۔ مختلف و متضاد تجربات میں ہم آہنگی قایم کرنے کی صلاحیت عام آدمی میں نہیں ہوتی۔ جب کہ (جدید) تخلیق کار اس صلاحیت سے سرفراز ہوتا ہے۔ عام آدمی عشق اور فلسفے میں، کمپیوٹر کے ماؤس کو حرکت دینے اور کمپیوٹر سکرین پر مکھی کے اڑنے اور بیٹھنے کے پریشان کن عمل، زلزلے کی الم ناک تباہی اور کسی تارکول کی سڑک کے کنارے اُگنے والے سبزہ بے گانہ جیسے متضاد مشاہدات و تجربات کی داخلی سطحوں میں موجود ہم آہنگی دریافت نہیں کر سکتا۔ اس کے یہاں تجربات الگ الگ رہتے ہیں۔ مگر (جدید) تخلیق کار انھیں ایک نئے کُل میں ضم کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ (۱۰) اسی طرح جدید ادب اپنی زبان کے دائرے سے ایک طرف روایتی، کتابی اور خطیبانہ زبان کو خارج کرتا ہے اور دوسری طرف عام، روزمرہ زبان کو مخصوص شرائط کے تحت داخلے کا اذن دیتا ہے۔ زبان کے سلسلے میں جدید ادب کا روّیہ بڑی حد تک فرانسیسی علامت نگاری سے ماخوذ ہے۔ سٹیفن ملارمے صاف لفظوں میں کہتا ہے کہ شاعری کی زبان عوام کی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ (۱۱)

تجربات اور زبان کے سلسلے میں جدید ادب کی خود شعوریت، استیعادی (Paradoxial) ہے۔ جدید ادب جن تجربات اور جس زبان سے خود کو ممیّز کرتا ہے، اپنی انفرادیت اور شناخت انھی کی مدد سے قایم کرتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ جدید ادب عام تجربات اور عام زبان کو خارج نہیں کرتا، ان کی بالائی سطحوں اور عمومی مفہوم کو خارج کرتا ہے۔ جدید ادب میں ہر چند یہ دعویٰ موجود ہے کہ اس کی زبان اور تجربات، اپنی اصل میں یک سر نئے ہیں تاہم اس کی تردید کی صورتیں بھی موجود ہیں۔ (ایلیٹ کی وضاحت کے مطابق بھی عام آدمی اور تخلیق کار کے تجربات یکساں ہیں، فرق ان تجربات کے تضادات کو حل کرنے کی صورت میں پیدا ہوتا ہے) جدید ادب عام تجربات کی داخلی سطحوں اور زبان کے تلازمات اور Allusions کو کام میں لاتا ہے۔ یہ داخلی سطحیں اور تلازمات غیر عمومی ہوتے ہیں۔ عمومیت میں غیر عمومیت کی دریافت، جدید ادب کا خاصا ہے، مگر یہ عمل ایک ایسی تخلیقی مہارت کے ساتھ ہوتا ہے کہ غیر عمومیت نمایاں و کارگر اور عمومیت پس پردہ اور منفعل ہوتی ہے۔ یہ چند مثالیں ملاحظہ فرمایے۔

- When the evening is spread out against the sky like a patient etherised upon a table
- Streets that follow like a tedious argument
- I have measured out my life with coffee spoon
- To have squeezed the universe into a ball (T.S. Eliot, Love song of J. Alfred Prufrock)

صبح کے سینے میں نیزے ٹوٹے / اور ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اُٹھے
(ن۔ م۔ راشد ہم رات کی خوشبوؤں سے بوجھل اُٹھے)

اور میں مردہ لمحات کا اک ڈھیر —— پہاڑ
اور میں / تنکوں کے بکھرے ہوئے بستر کی طرح۔
(وزیر آغا۔ تم جو آتے ہو)

آپ نے ملاحظہ کیا کہ علامت سازی کا یہ عمل اس قدر غیر معمولی اور فعال ہے کہ عمومی اور روایتی جمالیات میں پروان چڑھا ہوا قاری، اسے سمجھنے (اور اس کی تحسین کرنے میں) دقت اور پریشانی محسوس کرتا ہے۔ روایتی جمالیات میں بھی ’علامت‘ ہوتی ہے مگر وہ اجتماعی اور اسی بنا پر مانوس ہوتی ہے۔ اس علامت کے ابعاد پہلے سے قاری کے ذہن میں روشن ہوتے ہیں۔ مگر جدید جمالیات انفرادی اور غیر مانوس ہے۔ روایتی جمالیات اگر ایک ’رائج علامتی نظام‘ ہے تو جدید جمالیات لمحہ تخلیق میں ایک انفرادیت پسند تخلیقی انا کے ہاتھوں انجام پانے والی تشکیل ہے۔ چناں چہ جدید ادب کے قاری کو عدم تسلسل، غیر مانوسیت اور انفرادیت کے ملے جلے احساسات کا سامنا ہوتا ہے۔ اگر وہ جدید ادب کی جمالیات کی مخصوص رمز سے واقف نہیں تو اس کے لیے جدید ادب کو سمجھنا اور اس کی تحسین کرنا محال ہوتا ہے۔

ان تمام باتوں کے پس منظر میں جو بنیادی عامل کار فرما ہے، اسے موضوعیت (Subjectivization) کا نام دیا جا سکتا ہے۔ موضوعیت جدیدیت ثانی کا مہابیانیہ ہے۔ یہ کہنا بے جا نہیں ہوگا کہ جدیدیت ثانی کی فکر کی مختلف کرنیں جس نکتے پر یک جا ہوتی اور جس سے اپنا جواز اور استدلال اخذ کرتی ہیں، وہ موضوعیت ہے۔ ماڈرنیٹی نے انسانی عقل کی خود مختاری کو ممکن بنایا۔ عقل کی خود مختاریت کا لازمی نتیجہ موضوعیت ہے۔ اسی مرحلے پر جدیدیت ثانی ماڈرنیٹی کو اپنا مآخذ تسلیم کرتی اور اس سے جدا بھی ہوتی ہے۔ پہلی صورت میں موضوعیت بھی عقل کی طرح خود مختار ہونے کا چارہ کرتی ہے اور دوسری صورت میں اپنی خود مختاریت کے اظہار و عمل کے لیے ایک جدا میدان منتخب کرتی ہے۔ عقلی خود مختاری باہر کی دنیا میں یعنی طبعی و سماجی سائنسوں، سیاسی، معاشی، آئینی، انتظامی اداروں میں عمل آرا ہوتی ہے، جب کہ موضوعیت کی خود مختاریت کا اظہار انسان کی باطنی، اعتقاداتی، ثقافتی اور نشانیاتی دنیا میں ہوتا ہے۔

جدید انسان موضوعی سطح پر جب خود مختار ہوتا ہے تو اسے سب سے اہم سوال اپنی شناخت کا درپیش ہوتا ہے۔ خود مختاریت، آزادی کی مسرت اور ذمے داریوں کا بوجھ بہ یک وقت لاتی ہے۔ جدید انسان مابعد الطبیعیاتی بندھنوں سے آزاد ہو جاتا ہے مگر خود کو خلا میں محسوس کرتا ہے۔ جہاں کچھ واضح اور طے نہیں ہوتا۔ اسے اپنی شناخت طے کرنے کی ذمے داری کا دباؤ شدت سے محسوس ہوتا ہے۔ آرتھر سائمن کے بہ قول جدید ادب اسی حالت کی پیداوار ہے جس میں ”نظر آنے والی دنیا حقیقی نہیں ہوتی اور نظر نہ آنے والی دنیا خواب نہیں ہوتی۔“(۱۲) حقیقت اور خواب کی اس حالت میں جہاں حقیقت خواب میں اور خواب حقیقت میں بدل جاتی ہے، جدید فرد اپنی شناخت کا سوال تشکیل دیتا ہے۔ اس سوال کی تشکیل دو طرح سے طے ہوتی ہے اور جدید ادب بھی نتیجتاً دو طرزیں اختیار کرتا ہے۔ ایک کو روایتی اور دوسرے کو وجودی طرز قرار دیا جا سکتا ہے۔

شناخت کے سوال کی روایتی تشکیل میں، شناخت کو اثبات سے جوڑا جاتا ہے۔ جدید فرد فقط شناخت نہیں، اس کا اثبات بھی چاہتا ہے اور یہ دونوں باتیں ایک ساتھ اور بہ یک وقت ہوتی ہیں۔ شناخت (کا تعیّن) اگر داخلی و انفرادی ہے تو اس کا اثبات خارجی و سماجی ہے۔ اس طور جدید فرد اپنے اساسی سوال کے ذریعے ہی سماج سے متعلق ہو جاتا ہے اور اس کی خود مختاریت محدود و مشروط ہو جاتی ہے۔ اثبات اس وقت ممکن ہے جب سماج کے ان تعیّنات اور اقدار کو تسلیم کیا جائے جن کی وجہ سے سماج تاریخ کے طویل راستے پر اپنی شناخت قایم کرتا ہے۔ نیز انھیں پیراڈایم کی سطح پر تسلیم کیا جائے۔ یعنی انھیں بنیادی اصول قرار دے کر ان کی بنیاد پر، ان کی رو سے استباط کیا جائے۔ یہ تعیّنات اور اقدار روایت کے نام سے موسوم کی جا سکتی ہیں۔ جدیدیت کے تنقیدی مباحث میں روایت کا تذکرہ اتفاقی امر نہیں ہے۔ روایت جدید فرد کی شناخت و اثبات کے سفر کا لازمی مرحلہ ہے۔

ہر چند روایت، تعیّنات و اقدار سے مرتّب ہونے والا نشانیاتی نظام ہے، مگر یہ ایک تصور کے طور پر جدید ہے۔ ۱۸ویں صدی کے آخر میں یہ مغربی دنیا اور پھر اس کے ذریعے باقی دنیا میں معرض بحث میں آئی۔ روایت کے ساتھ ثقافت اور فطرت کے تصورات بھی، جدید ڈسکورس کا حصہ ہیں۔ کورنیلیا کلنگر (Cornelia Klinger) نے واضح کیا ہے کہ ”شناخت کے لیے جدید (فرد کی) جستجو دو زمروں کو عمل میں لاتی ہے، ثقافت اور فطرت۔ دونوں ناسٹلجیائی ہیں۔ اپنی قسم کے اعتبار سے نئی مگر مقصد کے لحاظ سے ماضی پرستانہ ہیں۔“(۱۳) کلنگر کے یہاں ثقافت اور فطرت، روایت اور مآخذ (Origin) کے متبادل ہیں۔ اسی سے ملتی جلتی بات ازرا پونڈ نے بھی کہی ہے:

> "The man who returns to origin does so because he wishes to behave in the eternally sensible manner... that is to say,

> naturally, reaonably, intuitively."
> (Literary Essays of Ezra Pound (Ed. T.S. Eliot) P 92)

گویا جدید فرد اپنے مآخذ (روایت، فطرت) سے اس لیے رجوع کرتا ہے کہ ''ابدی معقول طریقہ'' اختیار کر سکے۔ روایت ''ابدی معقول طریقہ'' ہے، جو فطری، موزوں اور وجدانی ہے۔ یعنی انسانی فطرت، عقلی اور وجدان سے ہم آہنگ ہے۔ گو ابدی معقول طریقے کے اس مفہوم سے اتفاق مشکل ہے، تاہم اس سے یہ واضح ضرور ہوتا ہے کہ روایت کے ذریعے شناخت کے حصول کی سعی، اس لیے کی جاتی ہے کہ (شناخت کا) اثبات جرح و کد کے بغیر ہو سکے۔ جدید فرد کی شناخت سماج کی شناخت سے متصادم نہ ہو، اس سے ہم آہنگ ہو۔ اس سے یہ سمجھنا غلط نہیں ہوگا کہ شناخت کے سوال کی روایتی تشکیل کے ذریعے دراصل اپنی شناخت کے تعیّن سے زیادہ اس کی بازیافت کی جاتی ہے۔ یہ تصور کر لیا جاتا ہے کہ روایت کی تہوں میں کہیں شناخت مضمر ہے۔ اسے فقط از سر نو سامنے لانا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، جب مغربی ادب کی روایت کو ہومر تک لے جاتا ہے تو وہ بھی روایت کو ''ابدی طریقہ'' قرار دیتا ہے جو بغیر کسی جوہری تغیّر کے تمام بڑے مغربی تخلیق کاروں کے عمل تخلیق میں کارفرما ہے۔ اور اس ''ابدی طریقے'' کے آگے بالمقابل اپنی انفرادیت کا چراغ روشن نہیں کر سکتا۔ یہاں بھی جدید فرد اپنی فردی شناخت متعیّن کرنے کے بجائے روایت کی بازیافت کرتا ہے۔ بازیافت انفرادی فعل ضرور ہے۔ مگر یہ فرد کی موضوعی خود مختاری کا متبادل ہرگز نہیں۔ بلکہ تخلیق کار بہ طور فرد کی قربانی کے مترادف ہے۔

روایت کی بازیافت اور اپنی شخصیت کی نفی کے باوجود، یہ عمل شناخت کے سوال سے متعلق رہتا ہے، خالی ماضی پرستی نہیں بن جاتا۔ دوسرے لفظوں میں موضوعیت کی خود مختاریت محدود ضرور ہوتی ہے، معدوم نہیں ہوتی۔ یہ الگ بات ہے کہ اسے معدومیت کا حقیقی خطرہ لاحق ضرور رہتا ہے اور بعض کم تر درجے کے جدید تخلیق کاروں کے یہاں روایت کی بازیافت، فقط اور بے فہم ماضی پرستی میں بدل گئی ہے۔ تاہم دل چسپ بات یہ ہے کہ معدومیت کے حقیقی خطرے کا شدید احساس ہی موضوعی خود مختاری کے تحفظ کی حکمتِ عملی تشکیل دینے کا محرک بنتا ہے۔ یہ حکمتِ عملی درحقیقت جدید عصر اور روایت میں نقطہ ہائے اشتراک قایم کرنے سے عبارت ہے۔ جدید عصر کے مسائل کی شناخت، روایت کی روشنی میں کی جاتی ہے اور جدید زمانے کے مسائل کے حل کی امکانی صورتیں، روایت کی حکمت میں تلاش کی جاتی ہیں۔ ایلیٹ و جیمز جوائس کے یہاں اساطیری حوالوں کی موجودگی، ن۔ م راشد، انتظار حسین، وزیر آغا اور ستیہ پال آنند کے یہاں مشرقی داستانوں اور اساطیر کا بہ کثرت استعمال اسی سبب سے ہے۔

شناخت کے سوال کی وجودی تشکیل میں، شناخت کے اثبات کے بجائے صرف تعیّن پر اصرار ہوتا ہے۔ اثبات کی خواہش کرنے کا مطلب اپنی شناخت کی ذمے داری کا آدھا بوجھ دوسروں کے کاندھوں پر ڈالنا ہے۔ اصل یہ ہے کہ شناخت کی روایتی تشکیل اور وجودی تشکیل میں جدید کا زمانی تصور مختلف ہوتا ہے۔ روایتی تشکیل میں جدیدیت انسانی تاریخ کا ایک نیا مرحلہ تو ہے، مگر اس کے نئے پن اور انفرادی نقوش کی شناخت ابدی معقول طریقوں سے ممکن ہے، جنھیں انسان نے اپنے تاریخی سفر میں مرتّب کیا ہے۔ جب کہ وجودی تشکیل، جدیدیت کو انسانی تاریخ کا یک سر بنا اور منفرد مرحلہ سمجھتی ہے جس کی کوئی نظیر انسانی تاریخ میں نہیں ملتی۔ یہاں تاریخ انسانی، جدید فرد کی مدد نہیں کرتی، بلکہ وہ ایک غیر کی صورت خود کو پیش کرتی ہے، جس سے فرد منقطع ہوتا ہے۔ وجودی اصطلاحات میں بات کریں تو روایتی تشکیل، فرد میں جوہر کی مستقل تاریخی موجودگی میں یقین رکھتی ہے۔ جب کہ وجودی تشکیل جوہر کو فرد کے وجود سے الگ ہی نہیں کرتی، اسے ثانوی حیثیت بھی دیتی ہے۔ یعنی روایتی تشکیل میں، جدید فرد جوہر کو تاریخ میں برابر موجود پاتا اور اپنے انفرادی فعل سے اس سے وابستہ ہو جاتا ہے، مگر وجودی تشکیل میں وہ جوہر سے منقطع ہوتا ہے۔ یہ ایک بڑا فرق ہے۔

شناخت کے سوال کے اوّلین مرحلے میں، روایتی تشکیل اور وجودی تشکیل کے حامل جدید افراد، دونوں ایک بے کراں سمندر میں اور تنہا ہوتے ہیں مگر اول الذکر کو جلد ہی لنگر مل جاتا ہے اور وہ ایک محفوظ خطے (روایت) میں پہنچ جاتا اور شانت ہو جاتا ہے، لیکن دوسرے کا مقدر تنہائی، اجنبیت اور بے گانگی ہوتی ہے۔ پہلا اپنی موضوعی خود مختاری کو محدود و مشروط ہونے کی قیمت ادا کر کے محفوظ و شانت ہو جاتا ہے، جب کہ دوسرا اپنی موضوعی خود مختاری پر کوئی سمجھوتہ نہیں کرتا، اسے قایم رکھنے کے سلسلے میں درپیش تمام خطرات اور سوالات در سوالات کا تنہا سامنا کرتا اور اسے اپنی لازمی، وجودی ذمے داری خیال کرتا ہے۔

وجود کو جوہر پر مقدم رکھتے ہوئے، اپنی شناخت کے تعیّن میں کئی الجھنیں درپیش ہوتی ہیں اور بڑی اُلجھن یہ کہ جب وجود، جوہر سے منقطع ہے تو وجود کے (اپنی معنویت کے) سوالات کا کوئی جواب ہی کیوں کر ممکن ہے؟ ایک اعتبار سے جواب تک پہنچنا، جوہر تک پہنچنا ہے۔ چناں چہ شناخت کے سوال کی وجودی تشکیل شافی جوابات (جوہر) کے بجائے ایک ایسی ''شعوری حالت'' تک پہنچاتی ہے جہاں بس وجود کی حقیقی صورتِ حال ہی واضح ہوتی ہے۔ مصائب، الم، تنہائی، بے معنویت اور بے گانگی کی صورتِ حال! اس صورتِ حال کا مظہر سسی فس ہے۔ (واضح رہے کہ یہ اساطیری کردار ضرور ہے مگر وہ جدید، وجودی فرد کو لنگر مہیا نہیں کرتا۔ صرف اس کی اصل کی لسانی وضاحت کرتا ہے)۔ سسی فس بھاری پتھر پہاڑ کی چوٹی پر لے جاتے رہنے کے مسلسل عمل میں مبتلا ہے۔ کامیو کے نزدیک سسی فس پتھر کو نیچے لڑھکتے دیکھتا اور پھر اسے واپس لے آنے کا عزم کرتا ہے اور اس عزم میں ہی اس کا الم پوشیدہ ہے۔ وہی لمحہ اس کے شعور کی بے داری کا لمحہ ہے۔ اس میں وہ اپنی تقدیر کو بے نقاب بھی دیکھتا ہے اور خود کو تقدیر پر حاوی بھی اور یہی اس کی شناخت ہے۔

سارتر نے اپنے مشہور افسانے ''دیوار'' میں وجودی شناخت/صورتِ حال کو عمدگی سے بیان کیا ہے۔

> "But I felt alone between Tom and Juan I had spoken to him and I knew we had nothing in common... I didn't want to die like an animal, I wanted to understand. .... several hours or several years of waiting is all the same when you have lost the illusion of being eternal."
>
> (Sartre, "The Wall" in Existentialism From Dostovesky to Sartre. P 290-5)

جدیدیت ثانی نے زبان، موضوعیت اور فرد کی شناخت کے سلسلے میں جو مؤقف اختیار کیا وہ اب (مابعد جدیدیت کی رُو سے) معرضِ سوال میں ہے۔ اوّل یہ سارا مؤقف ایک ''تشکیل'' ہے۔ مخصوص ثقافتی اور علمیاتی تناظر میں دی گئی تشکیل! یہ نکتہ نہ صرف جدیدیت کی نوعیت واضح کرتا ہے بلکہ اس کے حدود کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ یعنی جدیدیت کوئی ابدی سچائی ہے نہ ایک ایسی انسانی یافت جو تمام زمانوں کے لیے کارگر ہو۔ یہ خاص ثقافتی و ادبی حالات کی پیداوار اور مخصوص علمیاتی تناظر کے تحت وجود میں آئی ہے۔ اگر جدیدیت کی تفہیم اس سے ہٹ کر کی جاتی ہے تو اس کا مطلب اسے ایک ایسے ڈسکورس کے طور پر رائج کرنا ہے جسے سچائی سے زیادہ اپنی اقتداری حیثیت تسلیم کرانے سے غرض ہوتی ہے۔

جدیدیت نے زبان کو غیر عمومی طور پر برتنے پر زور دیا مگر یہ سوال نہیں اٹھایا کہ زبان کا خاص طرح کا استعمال آئیڈیالوجیکل معاملہ ہے۔ اگر آپ کلاسیکی لفظیات کو نئے مطالب میں برت رہے ہیں تو گویا کلاسیکی جمالیات کو حکم بنا رہے ہیں۔ اگر روزمرہ زبان استعمال کر رہے اور اسے کلاسیکی لفظیات کے مقابل لا رہے ہیں تو روزمرہ زبان میں لکھی آئیڈیالوجی کے فروغ کی درپردہ کوشش کر رہے ہیں۔ (روزمرہ زبان کی آگے کئی قسمیں ہیں۔ ہر طبقے کا الگ روزمرہ ہے، اسی لیے جس طبقے کا روزمرہ استعمال کیا جائے گا، اسی کی آئیڈیالوجی بھی زبان میں مضمر ہوگی) تاہم واضح رہے کہ آئیڈیالوجی زبان میں یقیناً لکھی ہوتی ہے، مگر متن سازی میں یہ آئیڈیالوجی کم یا زیادہ بدل جاتی ہے، متن سازی کی رسمیات اور ضوابط کے ہاتھوں! اس لیے باہر کی زبان کی آئیڈیالوجی کو بعینہٖ متن میں تلاش نہیں کیا جا سکتا۔

موضوعیت پسندی، جدیدت کا مہابیانیہ ہے۔ اس پر بھی شک کا اظہار کیا گیا ہے۔ نئے تناظر میں موضوع (Subject) کی خود مختاریت ایک واہمہ ہے، اس لیے کہ موضوع اپنے آپ میں قایم نہیں ہوتا۔ یہ ایک لسانی تشکیل ہے۔ ہرچند علامت پسند سٹیفن ملارمے موضوع کے لسانی تشکیل ہونے کا ابتدائی تصور رکھتا تھا۔ جب اس نے کہا کہ آرٹ کے خالص نمونے میں شاعر بطور موضوع غائب ہوتا ہے۔(۱۴) مگر اپنے زمانے میں یہ تصور اتنا نیا اور اجنبی تھا کہ اسے جدیدیت کی تھیوری میں جگہ نہیں مل سکی۔ یوں بھی یہ جدیدیت کے پیراڈایم سے ہی ٹکراتا تھا۔ اس لیے جگہ کیسے ملتی؟ بعض لوگ ایلیٹ کے شخصیت کی نفی کے تصور کو ملارمے کے مذکورہ تصور کی بازگشت کہتے ہیں، جو درست نہیں۔ ایلیٹ نے شناخت کے سوال کی روایتی تشکیل کے تحت اس تصور کو پیش کیا تھا جس کی وضاحت کی جا چکی ہے۔ موضوع کے لسانی تشکیل اور نتیجتاً، فرد کے تحریر سے غائب ہونے

کے ضمن میں بارت کی یہ وضاحت کافی ہے۔

> "Lingnistically, the author is never more than the instance writing, just as I is nothing other than the instance saying I: language knows a 'subject' not a 'person', and this subject, empty outside of the very enunciation which defines it, suffices to make language 'hold together', suffices, that is to say to exhaust it."
>
> (Rolonad Borthes. "The Death of athor" in Modern Criticism and Theory, P 148)

جب تحریر، موضوع——اور مصنّف پر حاوی ہے تو موضوع کی خود مختاریت چیلنج اور فرد کی شناخت کا سوال کالعدم ہو جاتا ہے۔ اب ''فرد'' مختلف ثقافتی اور لسانی متون کے ربط باہم سے وجود پذیر ہونے والی ایک 'کنسٹرکٹ' ہے۔ ہر چند مابعد جدید فرد کا یہ تصور بھی بجائے خود ایک درجے میں مہابیانیہ ہے، مگر اس نے جدیدیت کے مہابیانیے کو بے دخل بہ ہر حال کر دیا ہے۔

حواشی

۱- انتھونی گڈنز نے لکھا ہے:

> "Totalitarian rule connects political, military and sociological power in more concentrated form than was ever possible before the emergence of modern-nation states."
>
> (Anthony Giddens, The consequences of Modernity, California: Stanford University Press, 1990, P 8)

۲- چارلس سنگر نے اس نکتے کی عمدہ توضیح کی ہے:

> "With Newton the Universe acquired an independent rationality, quite . . . . to the spiritual order or to anythings outside itself."
>
> (Charles Singer, A Short History of Scientific Ideas to 1900, London: Oxford, 1959, P 292)

3- Communist Manifesto, P 12

۴- دیکھیے:

> Charles Singer, A Short History of Scientific Ideas to 1900, London: Oxford, 1959, P 193

۵- قابلِ ذکر بشر مرکزیت اطالوی مفکروں اور ادبا میں لارنیش وَلا (Laurentius Valla)، پولی ٹین (Polytian)، ورگی رئیس (Vergerius)، پکو دلا میران دولا (Pico della Meran dolla)، وتوریو دافلتری (Vittorio da Feltre)، گاری نو دا وی رونا (Guarina da verona)، لیوناردو برونی (Lenoardo Bruni)، ایناس سلویس (Aeneas Sylvius) اور سیوونوردلا (Savo narola)، پیٹرارک (Francesco Petrarca)، بوکیشو (Giovanni Boccaccio) شامل ہیں۔

۶- اس کے اصل الفاظ دیکھیے:

> "Whatever we call reality, it is revealed to us only through an active construction in which we participate."
> (Illya Prigogine, "The Quantum Self" (Danah Zohar), Glasgow: Flamingo, 1990, P 29)

7- "Objects are not linguistically (or socially) constructed by naming and the right use of language."

Jane Flax, "The End of Innocence" in Feminist Theorize the Political" (ed. J. Bntlerand J.W.Scott) New York: Routledge, 1992, P 42

8- "The sense of complexity was to be the modernist writer's fundamental recognition."

(Peter Faulkner, Modernism, London: New York, Methuen, 1977, P 14)

9- "… I believe that in spite of much heart-searching, the modern ego is more concerned with the way it appears in other's eyes than with learning fully about itself and admitting its troubles fearlessly."

(Jacques Barzan, Classic, Romantic and Modern, New York: Anchor Books, 1981, P 117)

۱۰- ایلیٹ کے اصل الفاظ یہ ہیں:

> "… the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, in the mind of poet these experiences are always forming new wholes."

11- Unlike the mob, which has reduced language to an easy and popular cursory, ….".

(The Crisis of Poetry 1898)

12- "… a literature in which the visible would is no longer a reality and the unseen world no longer a dream."

(The Symbolist Movement in Literature (1899)

۱۲- اس کے اصل الفاظ یہ ہیں:

> "… the modern quest for identity brings two categories into play: nature and culture... culture and nature belong to a class of concepts that I would name nostalgic: new in kind, but back ward looking in propose."

(Cornelra Klinger, "From Freedom without choice to choice without Freedom: the Trajectory of the modern subject." P 123)

14- "The pure work of art involves the disappearance of the poet as a speaking subject, who codes the initiative to the

words themselves, which collide with one another once their essential differences are mobilized."

("The Crisis of Poetry")

◆

گلوبلایزیشن اور اردو زبان

گلوبلائزیشن معاصر عالمی صورتِ حال کا جزوِ اعظم ہے، مگر اس کا اس عالم گیر تصورِ انسانیت سے کوئی بنیادی تعلق نہیں جسے فلسفیوں اور شاعروں نے تاریخ کے مختلف ادوار میں پیش کیا ہے۔ ہر چند گلوبلایزیشن بھی اپنی ایک تاریخ رکھتی ہے، یعنی یہ اچانک رونما نہیں ہوئی بلکہ رفتہ رفتہ اور متعدد عوامل کی باہمی عمل آرائی سے وجود پذیر ہوئی ہے، مگر اس کا جواز (legitmacy) تاریخ کی ناگزیریت میں تلاش نہیں کیا جا سکتا۔ دوسرے لفظوں میں گلوبلایزیشن پیدا کی گئی ہے۔ اس کی پیدائش میں معاون اور کارگر عوامل پر کنٹرول حاصل کر کے اس سے مختلف صورتِ حال کو پیدا کیا جا سکتا تھا، مگر یہ صورتِ حال ان قوتوں کے مفادات سے متصادم ہوتی جنھوں نے گلوبلایزیشن کو جنم دیا ہے۔ اینٹی گلوبلایزیشن کی تحریک کی بنیاد ہی اس شعور پر ہے کہ گلوبلایزیشن نہ فطری صورتِ حال ہے اور نہ ناگزیر تاریخی صورتِ حال۔ یہ جن عوامل پر کنٹرول اور تصرف کا نتیجہ ہے، اگر ان پر تصرف کا حق دوسروں کو بھی دے دیا جائے تو “ایک دوسری دنیا ممکن ہے۔” گلوبلایزیشن کی پیدائش میں معاون اور کارگر عوامل میں ایک عامل، لسانی بھی ہے۔ انسانی معاملات پر کنٹرول حاصل کرنے میں زبان کا جو غیر معمولی کردار ہے، اسے گزشتہ صدی میں بہ طورِ خاص بروے کار لایا گیا ہے۔ اس امر کی مثال خود گلوبلایزیشن کی اصطلاح ہے۔ یہ اصطلاح اپنے مصرف و عمل میں آئیڈیالوجی کی طرح ہے، یعنی جن باتوں کو یہ اپنے بنیادی مفہوم کے طور پر پیش کرتی اور جن کے مبنی بر حقیقت ہونے پر اصرار کرتی ہے، انھی کے پردے میں یہ اپنے اصل مقاصد کو چھپاتی ہے۔ گلوبلایزیشن اشیا، تصورات اور اقدار کے گلوبل یعنی “عالمی اور مشترک” ہونے کا دعویٰ کرتی ہے، قوموں اور سرحدوں کے تصور کے خاتمے پر اصرار کرتی ہے، مگر عالمی سے مراد ایک یا چند ایک ایسے ممالک (کی اشیا و تصورات) لیتی ہے اور قوموں اور سرحدوں کے خاتمے پر زور اس لیے دیتی ہے کہ ان چند ممالک کی اجارہ داری کی راہ میں یہ دونوں حائل نہ ہوں۔ اس طرح گلوبلایزیشن اپنے لسانی اور کلامیاتی اظہار میں لامرکزیت کی علم بردار ہے، مگر عملاً مرکزیت کے ایک تصور کو آفاقی تسلیم کرانے کی کوشش کرتی ہے۔ اسی بنا پر نوام چومسکی گلوبلایزیشن کی مخالف تحریک کو اینٹی گلوبلایزیشن کہنے کے حق میں نہیں کہ اس طرح ان تصورات کے خاتمے کا اندیشہ ہے، جنھیں گلوبل سطح پر رائج ہونا

چاہیے۔ خود کو اس نام سے موسوم کر کے گلوبلائزیشن دراصل ان تصورات اور اقدار کو فروخت کرتی ہے، جو گلوبلائزیشن سے کنونشنل طور پر اور عالم گیر تصور انسانیت سے اس کی لسانی نسبت کی وجہ سے عوامی شعور میں موجود ہیں۔

ضروری ہے کہ گلوبلائزیشن کو عالم گیر انسانی تصور سے الگ کیا جائے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے متوازی ہمیشہ سے موجود رہے ہیں اور اس کا فائدہ گلوبلائزیشن نے خوب اٹھایا ہے۔ گلوبلائزیشن کا وصفِ خاص سیاسی، معاشی اور ثقافتی غلبہ ہے، جب کہ عالم گیر انسانی تصور اس کے مقابلے میں ہر طرح اور ہر سطح کے غلبے کے خلاف ہے۔ یہ تصور تمام نسلی، جغرافیائی، مذہبی، لسانی، ثقافتی، معاشی امتیازات سے بالاتر ہونے اور کرہ ارض اور اس کے جملہ وسائل کو تمام انسانوں کی یکساں ملکیت قرار دینے سے عبارت ہے۔ اشراقی فلاسفہ سے لے کر اقبال تک ہمیں یہ تصور ملتا ہے۔ اشراقی فلاسفہ خود کو عالمی شہری یعنی Cosmopolis کہتے تھے۔ ہر ملک ملک ماست کہ ملک خدائے ماست۔ یا بہ قول اقبال:

درویش خدا مست نہ شرقی ہے نہ غربی
گھر میرا نہ دِلی، نہ صفاہاں نہ سمرقند

علاوہ ازیں متعدد فلاسفہ اور تخلیق کار جیسے سقراط، زینو، رومی، ڈی ایچ لارنس، سارترے، برٹرنیڈ رسل وغیرہم خود کو عالمی شہری کہتے تھے اور کرہ ارض کو اپنا اور دوسروں کا یکساں طور پر گھر تسلیم کرتے تھے۔ دوسری طرف گلوبلائزیشن کا آغاز بھی قبل مسیح میں ہو گیا تھا۔ جب مشرقی ایشیا میں چین کی چاؤ چن اور ہان سلطنتیں وجود میں آئی تھیں، یا پھر ہندوستان کی موریہ اور گپتا حکومتیں قایم ہوئی تھیں یا میسوپوٹیمیا کی بابلی اور سمیری سلطنتیں ابھری تھیں اور سکندر اعظم نے جب پوری دنیا کو یونانیوں کے تابع کرنے کا خواب دیکھا تھا۔ گلوبلائزیشن کی یہ ابتدائی شکل تھی اور اس میں سیاسی اور عسکری غلبے کی شدید خواہش تھی۔ اس غلبے کے بعد ثقافتی غلبے کی راہ خود بہ خود ہموار ہو جاتی ہے۔

گلوبلائزیشن کا دوسرا عہد روشن خیالی کے زمانے سے شروع ہوا، جب یورپی اقوام نے اپنی سائنسی تحقیقات اور مخصوص فلسفیانہ تصورات کی بہ دولت نو آبادیاتی نظام تشکیل دیا۔ اس نظام کو صنعتی انقلاب نے مستحکم کیا اور یورپی اقوام نے ایشیا اور افریقہ کے کئی ممالک پر قبضہ کر لیا۔ گلوبلائزیشن کی نو آبادیاتی شکل میں بھی عسکری، سیاسی، معاشی اور ثقافتی غلبے کو فوقیت حاصل تھی۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد گلوبلائزیشن کا تیسرا عہد شروع ہوا۔ مقاصد کے اعتبار سے یہ عہد پہلے دو ادوار سے منسلک مگر طریق کار کے لحاظ سے نیا تھا۔ نو آبادیات کا تو خاتمہ ہوا، مگر گلوبلائزیشن کے مقاصد کا حصول جاری رہا۔ اب راست اقدام کے بہ جائے بالواسطہ اقدام کو زیادہ اہمیت ملی اور بالواسطہ اقدام کو بھی چھپانے کی غرض سے ڈسکورس یا کلامیے تشکیل دیے گئے اور انھیں رائج کیا گیا۔ GATT نامی معاہدے سے گلوبلائزیشن میں شدت پیدا ہوئی اور ڈبلیو ٹی او سے اس شدت میں مزید اضافہ ہوا ہے۔ یہ تجارتی معاہدے بہ ظاہر یکساں معاشی قوانین کی حمایت کرتے ہیں مگر ان کا فائدہ ترقی یافتہ مغربی اقوام (بالخصوص امریکا) کو ہے، اسی بنا پر بعض لوگ گلوبلائزیشن کو امریکنائزیشن بھی کہتے ہیں۔

واضح رہے کہ عسکری، سیاسی، معاشی اور ثقافتی غلبے کو گلوبلائزیشن کا نام گزشتہ چند برسوں میں دیا گیا۔ گویا کبھی یہ بے نام رہی اور کبھی دوسرے ناموں کے پردے میں خود کو چھپاتی رہی ہے۔ پہلے یہ نو آبادیات کے پردے میں تھی اور جنگِ عظیم دوم کے بعد اس نے خود کو بین الاقوامیت (انٹرنیشنل ازم) کے طور پر پیش کیا۔ آج بھی کچھ لوگ گلوبلائزیشن اور انٹرنیشنل ازم کو ایک ہی چیز قرار دیتے ہیں۔ جنگِ عظیم دوم کے دوران میں بنی نوع انسان نے جس عظیم تباہی کا سامنا کیا، اس سے مستقبل میں بچنے کی غرض سے بین الاقوامیت کی تھیوری پیش کی گئی۔ بہ ظاہر اسے عالمی اخوت کے سیاسی تصور کے طور پر پیش کیا گیا، مگر اس کے عقب میں مغربی اقوام اور (امریکا بہ طور خاص) کے غلبے کی خواہش برابر موجود تھی۔ بین الاقوامیت کی حمایت آئن سٹائن نے بھی کی تھی۔ اس نے Why War? (جو فرائڈ کے ساتھ اس کی خط کتابت پر مشتمل ہے) میں عالمی حکومت کی تجویز پیش کی اور کہا کہ عالمی حکومت کی باگ ڈور امریکا، برطانیہ اور سوویت یونین کے پاس ہونی چاہیے۔ عالمی حکومت کے اختیارات کے ضمن میں اس عظیم سائنس دان نے جو کچھ کہا، وہ نہ صرف بین الاقوامیت کی آڑ میں گلوبلائزیشن کے مقاصد کا اعلامیہ ہے، بلکہ جسے آج بھی امریکا کی خارجہ پالیسی میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔

"The World Government would have power over all military matters and need have only one further power: the power to intervene in countries where a miniority is oppressing a majority and creating the kind of instability that leads to war... There must be an end to the concept of non-intervention, for to end it is part of keeping the peace."

(Bruno Leone, Internationalism, P140)

بین الاقوامیت اور گلوبلایزیشن میں ایک یا چند ممالک کی مرکزیت اور اس مرکزیت کو باقی دنیا سے تسلیم کرانے کی مساعی، مشترک ہیں، مگر دونوں میں یہ ایک اہم فرق بھی ہے کہ بین الاقوامیت قومی حکومتوں اور قومی سرحدوں کو قایم رکھنے کے حق میں تھی۔ یہ دوسری بات ہے کہ عالمی حکومت کے تصور میں قومی حکومت کے کردار کو کم سے کم کرنے کی کوشش کی گئی اور گلوبلایزیشن قومی حکومت اور سرحدوں کے خودمختارانہ کردار کو ختم کرنے کی کوشش کرتی ہے، گویا بین الاقوامیت میں جو بات محض تصور کی حد تک تھی، اسے گلوبلایزیشن نے عملاً ثابت کر دکھایا ہے۔

گلوبلایزیشن کی صورتِ حال سادہ اور یک جہت نہیں ہے۔ ارجن اپادرائے نے اس کی پانچ شکلوں کی نشان دہی کی ہے۔

i. نسلی (Ethnoscapes): لوگوں کی غیر معمولی نقل وحرکت، سیاحوں اور تارکین وطن کی کثرت۔

ii. معاشی (Finance scapes): زر کی نقل وحرکت، سٹاک ایکسچینج، آزاد تجارت، آئی ایم ایف وغیرہ۔

iii. نظریاتی (Ideo scapes): مختلف ومتعدد نظریات، اور سیاسی آئیڈیالوجیز کی نقل و حرکت

iv. ابلاغی (Media scapes): اخبار، ریڈیو، ٹی وی، انٹرنیٹ کے ذریعے خبروں اور تصویروں کی نقل وحرکت

v. ٹیکنالوجی (Techno scapes): نت نئی ٹیکنالوجی کی نقل وحرکت

ارجن اپادرائے نے گلوبلایزیشن کی لسانی، ثقافتی اور جمالیاتی شکلوں کی نشان دہی نہیں کی، حالاں کہ ان کی بھی نقل وحرکت ہو رہی ہے۔ گویا گلوبلایزیشن ایک ایسا مظہر ہے، جس میں ''آزادانہ، متنوع اور بہ کثرت نقل وحرکت'' بنیادی چیز ہے۔ اس نقل وحرکت کو ممکن بنانے کے لیے نئے تجارتی معاہدے (جیسے ڈبلیو ٹی او)؛ تجارتی ادارے (آئی ایم ایف، ورلڈ بینک) اور تجارتی بلاک (یورپی یونین، نیفٹا) قایم کیے گئے ہیں اور ان سب کے پیچھے ملٹی نیشنل کمپنیاں موجود ہیں۔ دنیا کی سیاست اور تجارت دراصل انھی کے ہاتھ میں ہے۔

گلوبلایزیشن کی آزادانہ اور متنوع نقل وحرکت کے اثرات تین طرح کے ہیں: سیاسی، معاشی اور ثقافتی۔ دوسرے لفظوں میں گلوبلایزیشن کے ذریعے ملٹی نیشنل کمپنیاں سیاسی، معاشی اور ثقافتی غلبہ حاصل کرتی ہیں اور اس کے لیے قانون شکنی سے لے کر قانون سازی، ہر طرح کے اقدامات کو جائز سمجھتی ہیں۔ تاہم ان کمپنیوں نے اپنے مقاصد کے حصول کی خاطر ''صارفیت کے کلچر'' کو سب سے موثر ہتھیار کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اور یہ کہنا غلط نہیں کہ گلوبلایزیشن کے اظہار کی جتنی بھی صورتیں ہوں، ان کے عقب میں صارفیت بہ طور ساخت موجود اور کارفرما ہے، اس طرح گلوبلایزیشن کی ہر نوع کی نقل وحرکت، صارفیت کے تابع ہے۔

گلوبلایزیشن اپنے صارفی مقاصد کے لیے ہر شے کی داخلی معنویت کو اولاً دریافت کرتی اور پھر اسے بروے کار لاتی ہے۔ گلوبلایزیشن کا اشیا کی طرف روّیہ بے غرضانہ تحقیقی نہیں، جس کا مقصد محض انسانی علم میں اضافہ اور بے غرض مسرت کا حصول ہوتا ہے اور جس کا مظاہرہ کلاسیکی ادوار میں بالخصوص ہوتا رہا ہے۔ اب ہر شے کموڈیٹی ہے۔ گویا پہلے اشیا کے ساتھ کم یا زیادہ تقدس وابستہ تھا، مگر اب اشیا محض اشیائے صرف ہیں۔ انھیں بیچا اور خریدا جا سکتا ہے۔ اشیا کی داخلی معنویت بہ جائے خود کوئی قدر نہیں رکھتی، قدر کا تعیّن صارفیت اور مارکیٹ کرتی ہے اور اشیا میں وہ سب کچھ شامل ہے جن سے انسان کی سماجی زندگی ممکن اور منضبط ہوتی ہے، جیسے زبان، آرٹ، اخلاق، میڈیا، ثقافتی اقدار، معاشی روابط، مذہب وغیرہم۔ گلوبلایزیشن ان سب کو کموڈیٹی کا درجہ دیتی ہے۔ اور ان کی خرید وفروخت کے لیے نئی نئی منڈیاں تلاش کرنے میں سرگرم رہتی ہے۔

بہ ظاہر یہ بات عجیب نظر آتی ہے کہ زبان، آرٹ، ثقافت اور مذہب برائے فروخت نہیں۔ عجیب نظر آنے کی وجہ یہ ہے کہ ہم ان کے بارے میں ''کلاسیکی'' تصورات رکھتے ہیں۔ اور اس سے عجیب تر بات یہ ہے کہ گلوبلایزیشن انھی ''کلاسیکی تصورات'' کے وسیلے سے ان کی صَرفیت کو ممکن بناتی ہے۔ گلوبلایزیشن میڈیا اور اشتہارات کے ذریعے ان تصورات کو اُبھارتی اور لوگوں میں

ان اشیا کے لیے ترغیب اور آمادگی بے دار کرتی ہے۔ اسی طرح اشیا سے متعلق کلاسیکی تصورات کا احیا نہیں ہوتا، بلکہ ان تصورات کا خاموش، ہنرمندانہ استحصال کیا جاتا ہے۔ لوگوں/صارفین کو استحصال کی خبر تک نہیں ہوتی۔ اس ضمن میں شیرف حطاط (Sherif Hatata) کا یہ کہنا درست ہے کہ ''عالمی مارکیٹ کو بڑھانے کے لیے صارفین کی تعداد بڑھانا ضروری ہے۔ اس بات کو یقینی بنایا جائے کہ صارفین ہر وہ چیز خریدیں، جسے برائے فروخت پیش کیا جاے۔ اس کے لیے اشیاے صَرف کے مطابق ضرورتیں ''پیدا'' کی جائیں۔ اس ضمن میں ثقافت اہم کردار ادا کرسکتی ہے۔ ثقافت، عالمی صارف کو لازماً وضع و تخلیق کرے۔'' چناں چہ ثقافت، زبان، آرٹ وغیرہ گلوبلائزیشن کے صارفی مقاصد کے حصول میں بہ طور آلہِ کار استعمال کیے جاتے ہیں۔ گلوبلائزیشن کا یہ رویہ دنیا کی تمام ثقافتوں، تمام زبانوں، آرٹ کی تمام صورتوں کی طرف یکساں ہے، مگر چوں کہ ترقی یافتہ، کم ترقی یافتہ اور غیر ترقی یافتہ ممالک کی ثقافتیں اور زبانیں ایک جیسی صارفی قیمت اور ایک جیسی صارفی اثر اندازی نہیں رکھتیں، ترقی یافتہ ممالک کی ثقافت و زبان کو دیگر پرصَرفی فوقیت حاصل ہے، اس لیے ان کے غلبے کی راہ خود بہ خود ہموار ہوجاتی ہے۔

ثقافت کو عالمی صارف پیدا کرنے میں کیوں کر استعمال کیا جاسکتا ہے، اس کی ایک عام مثال ویلنٹائن ڈے ہے۔ یہ دن اب ہر سال ۱۴ فروری کو دنیا کے تقریباً تمام ممالک کے بڑے شہروں میں منایا جاتا ہے۔ اس روز لوگ ایک دوسرے سے محبت کا اظہار کرتے ہیں۔ محبت کے اظہار کے لیے نہ کوئی دن مقرر کیا جاسکتا ہے اور نہ کوئی خاص طریقہ، مگر گلوبلائزیشن نے دن بھی مقرر کردیا ہے اور طریقے بھی! یہ سارے طریقے دراصل صارفی کلچر کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ اس روز لوگوں میں محبت کا اضافہ تو نہیں ہوتا، مگر طرح طرح کی اشیا کی فروخت میں ریکارڈ اضافہ ضرور ہوتا ہے، یعنی بھلا محبت کا نہیں، صارفیت کا ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ صارفیت کسی ثقافتی مظہر کی بنیادی علامتی معنویت کو دریافت کرتی اور میڈیا کے ذریعے اس کی وسیع پیمانے پر اشاعت کرتی ہے تا کہ اسے ایک گلوبل اور آفاقی علامت کے طور پر تسلیم کرایا جاسکے۔ گلوبلائزیشن کے ماسٹر مائنڈ جانتے ہیں کہ ہر ثقافتی مظہر کسی قوم کے مجموعی تصورِ کائنات سے جڑا ہوتا ہے۔ جب اس کی علامتی معنویت کو گلوبل اور آفاقی بنا کر پیش کیا جاتا ہے تو گویا اسے اس کے تصورِ کائنات سے کاٹ ڈالا جاتا ہے۔ گلوبلائزیشن میں ثقافتی مظاہر اپنے origin سے کٹ جاتے ہیں۔ لوگ جب ان مظاہر کی نام نہاد آفاقی علامت کو قبول کرتے اور ان مظاہر کی رسومیات میں شریک ہوتے ہیں تو وہ ان کی ''اصل'' سے بے خبر اور لاتعلق ہوتے ہیں۔ یہی دیکھیے کہ ویلنٹائن ڈے منانے والوں کو یہ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ تیسری صدی عیسوی سے تعلق رکھنے والے سینٹ ویلنٹائن کون تھے، کس بنا پر انھیں کلاڈیس دوم نے جیل میں ڈالا اور پھر سزاے موت دی تھی۔ اس دن کی عیسائی تصورِ کائنات سے گہری نسبت ہے، مگر پوری دنیا میں اس دن کو منانے والے اس نسبت سے بے خبر یا لاتعلق ہوتے ہیں۔ بے خبری یا لاتعلقی کی وجہ سے ثقافتی مظہر کو منانے میں اس ارتفاعی تجربے سے گزرنا ممکن ہی نہیں، جس سے اس ثقافتی مظہر کے تصورِ کائنات میں شریک لوگ گزرتے ہیں۔ یہی صورت دیگر ثقافتی تہواروں کے ساتھ ہے۔ خواہ وہ بسنت ہو، عید ہو، دیوالی ہو یا مشاعرہ۔ صارفیت تمام تہواروں کو ایک حقیقی ثقافتی تجربے کے بجاے انھیں تفریحی اور تجارتی سرگرمی میں بدل دیتی ہے۔

گلوبلائزیشن نے دنیا کی تمام زبانوں کو متاثر کیا ہے۔ ایک سطح پر یہ اثر یکساں ہے کہ تمام زبانوں کو کموڈیٹی کا درجہ دیا گیا ہے۔ اس وقت دنیا کی چھوٹی بڑی زبانوں میں جو مختلف ٹی وی چینلز کھلے ہیں، ان کا مقصد ان زبانوں کی بقا یا فروغ نہیں، بلکہ انھیں ان زبانوں کے بولنے والوں کی مارکیٹ میں بیچنا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ بالواسطہ طور پر ان زبانوں کو فروغ بھی مل رہا ہے۔ اسی طرح سواحلی زبانوں اور مشرقِ وسطیٰ میں عربی کو بھی صارفی مقاصد کے تحت اہمیت دی جا رہی ہے۔ خود انگریزی زبان، جسے گلوبلائزیشن کی آفیشل زبان اور موجودہ زمانے کی لینگوا فرینکا کہنا چاہیے، ایک کموڈیٹی ہے۔ انگریزی کو اس کی کلچرل اور ادبی حیثیت کی وجہ سے نہیں، اس کے لینگوا فرینکا ہونے کی وجہ سے اہمیت مل رہی ہے۔ چناں چہ انگریزی کے کلچرل یا ادبی پہلو کے بہ جاے، اس کے فنکشنل پہلو کو اہمیت دی جارہی ہے اور فنکشنل انگریزی کا کوئی مخصوص مرکز نہیں ہے۔ ہر چند اس وقت امریکی انگریزی کا بول بالا ہے، کہ برطانوی انگریزی کے مقابلے میں امریکی انگریزی زیادہ فنکشنل ہے، مگر ہر جگہ اس کی صدفی صد نقل نہیں کی جارہی، نیز دنیا کے مختلف ممالک میں انگریزی کی مختلف قسمیں رائج ہیں۔ جنوبی ایشیا میں بولی اور لکھی جانے والی انگریزی وہ نہیں ہے، جو برطانیہ یا امریکا میں رائج ہے۔ قصہ یہیں ختم نہیں ہوتا، پاکستانی انگریزی،

ہندوستانی انگریزی سے مختلف ہے اور اس بات سے اہل زبان انگریز پریشان ہیں کہ انگریزی زبان مسخ ہوتی جارہی ہے۔ Tove Skutnabb Kages نے انگریزی کو گلوبلایزیشن کی آفیشل زبان ہونے کی وجہ سے قاتل زبان (Killer Language) کہا ہے، مگر اپنی مرکزیت سے محروم ہونے کی بنا پر یہ خود جگہ جگہ قتل ہو رہی ہے۔

دوسری سطح پر گلوبلایزیشن نے مختلف زبانوں کو مختلف طرح سے متاثر کیا ہے۔ گلوبلایزیشن صارفیت کے عمل کو بے روک ٹوک جاری رکھنے کی غرض سے ثقافتی یکسانیت چاہتی ہے اور اس کے لیے انگریزی زبان کو بہ طور خاص بروے کار لاتی ہے۔ یعنی انگریزی کے ذریعے ’’ثقافتی یکسانیت‘‘ قایم کی جارہی ہے۔ ثقافتی یکسانیت کا مطلب دیگر اور متفرق ثقافتوں کو ختم کرنے کی کوشش ہے۔ اسی طرح انگریزی کے ذریعے دیگر اور متفرق زبانوں کو قتل کیا جارہا ہے۔ یونیسکو کے ’’اٹلس آف دی ورلڈ لینگو یجز ان ڈینجر آف ڈس اپیرنگ‘‘ کے مطاق دنیا کی چھ ہزار زبانوں میں سے پانچ ہزار زبانوں کو ختم ہونے کا حقیقی خطرہ لاحق ہے۔ اور یہ سب گلوبلایزیشن کا کیا دھرا ہے۔ دنیا میں اس سے پہلے بھی زبانیں ختم ہوتی رہیں اور ان کی جگہ نئی زبانیں لیتی رہی ہیں، جیسے قدیم سومیری، بابلی، ہڑپہ، موہنجودڑو کی تہذیبوں کی زبانیں، سنسکرت، عبرانی، مگر ان کے خاتمے کے عوامل تاریخی تھے، جب کہ موجودہ زمانے میں زبانوں کے خاتمے کے اسباب سیاسی اور تجارتی ہیں۔ انگریزی کو گلوبل بنانے کی غرض سے دنیا کی ہزاروں زبانوں کو تہ تیغ کیا جارہا ہے۔ کسی زبان کا خاتمہ ایک عظیم ثقافتی، تاریخی اور انسانی المیہ ہے۔ زبان کے ختم ہونے سے ایک پوری ثقافت ختم ہوجاتی ہے۔ زبان ثقافت کو محفوظ ہی نہیں کرتی، ثقافت کو تشکیل بھی دیتی ہے اور یہ ثقافت انفرادی ہوتی ہے؛ دنیا کے ایک مخصوص وژن اور منفرد ورلڈ ویو کی علم بردار ہوتی ہے۔ چناں چہ جب ایک زبان ختم ہوتی ہے تو دنیا کو دیکھنے کا مخصوص وژن بھی صفحہ ہستی سے مٹ جاتا ہے۔ اور یہ عظیم ثقافتی، بشریاتی المیہ ہے۔ اسی طرح ہر زبان تاریخ کے ایک مخصوص محور پر جنم لیتی ہے اور ہر زبان کی مخصوص نحوی ساخت اور معنیاتی نظام ہوتا ہے، نیز ہر زبان نے معاصر تاریخ کی کئی کروٹوں کو محفوظ رکھا ہوتا ہے، لہذا زبان کا خاتمہ، انسانی تاریخ کے ایک باب کا نابود ہونا ہے۔

زبان انسانی گروہوں کو شناخت دیتی ہے۔ زبان کے خاتمے سے ایک انسانی گروہ اپنی شناخت سے محروم ہوجاتا ہے۔ اس نے دنیا اور کائنات سے جو رشتہ قرنوں کی گرد آلود مسافت کے بعد قایم کیا ہوتا ہے، زبان کے خاتمے سے اس رشتے کی ڈور اس کے ہاتھ سے چھوٹ جاتی ہے اور وہ گروہ در بدر ہوجاتا ہے۔ اس المیے کا احساس گلوبلایزیشن کو نہیں ہے، تاہم دنیا میں بعض ایسی تنظیمیں موجود ہیں، جو ختم ہوتی زبانوں کے تحفظ کے لیے کام کر رہی ہیں۔

گلوبلایزیشن ثقافتی ولسانی یکسانیت کی زبردست مداح اور مابعد جدیدیت کے برعکس ثقافتی ولسانی تنوع (Diversity) کی مخالف ہے، حالاں کہ تنوع نہ صرف حیاتیاتی سطح پر توازن اور ارتقا کے لیے ضروری ہے بلکہ سماجی، تخلیقی اور فطری زندگی کے ارتقا کے لیے بھی لازم ہے۔ کیپرا (Fritjof Capra) نے بعض انواع کے خاتمے کو پوری حیاتیاتی اقلیم کے لیے خطرہ قرار دیا ہے۔ اس کے مطابق حیاتیاتی اقلم ایک جال کی طرح ہے۔ ایک جوڑ اس جال سے ٹوٹتا ہے تو باقی جوڑ ڈھیلے پڑنا اور ٹوٹنا شروع ہو جاتے ہیں۔ کچھ یہی صورت انسانی ثقافت کی ہے۔ کسی ایک ثقافت یا زبان کا خاتمہ ’’عظیم ثقافتی جال‘‘ کے ٹوٹنے پیش خیمہ ہوسکتا ہے۔ اوکتاویو پاز نے کہا تھا ’’کوئی تصور کائنات جب ختم ہوتا یا کوئی کلچر فنا ہوتا ہے تو زندگی کا ایک امکان ختم اور فنا ہو جاتا ہے۔‘‘ میکسیکن شاعر کی یہ بات محض شاعرانہ نہیں ہے۔ یہ سائنسی صداقت ہے کہ ہر زبان (جو کسی کلچر کی علم بردار ہوتی ہے) انسانی شعور کی مختلف اور منفرد صورت کو پیش کرتی ہے۔ زبان (اور کلچر) کے خاتمے سے اس انسانی شعور کا خاتمہ ہوتا ہے۔ گلوبلایزیشن کو نہ تو عظیم ثقافتی جال سے کوئی دل چسپی ہے، نہ زندگی کے متنوع امکانات سے۔

گلوبلایزیشن اولاً جسے ثقافتی یکسانیت کہتی ہے، وہ آگے چل کر ثقافتی ولسانی اجارہ داری میں بدل جاتی ہے۔ ایک زبان اور ثقافت، دوسری زبانوں کو بے دخل اور مسخ کرنا شروع کر دیتی ہے، تاکہ اپنے غلبے کو ممکن بنا سکے۔ ایسا اسی وقت ہوتا ہے، جب گلوبل زبان (یہاں مراد انگریزی) مخصوص طاقت رکھتی ہو۔ گلوبلایزیشن روایتی طاقت (جیسے طبعی، عسکری، زر و دولت) اور طاقت کے روایتی مفاہیم (جیسے سیاسی، معاشی، قومی) سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی اور نہ انھیں اپنے مقاصد سے ہم آہنگ پاتی ہے۔ گلوبلایزیشن کے لیے طاقت کا مفہوم ’’علم‘‘ ہے اور علم سے مراد محض صداقت اور حق نہیں، بلکہ وہ سب کچھ ہے، جو کسی بھی چیز کے بارے میں کسی بھی نوع کی آگاہی، خبر، اطلاع یا معلومات فراہم کرتا ہے۔ اس آگاہی کا کوئی اقداری درجہ نہیں ہے۔ کسی چیز کے بارے میں سچ بھی اتنا ہی اہم ہے، جتنا جھوٹ۔ ایلون ٹافلر (Alvin Toffler) نے اپنی

معروف کتاب ’’پاور شفٹ‘‘ میں لکھا ہے کہ ’’باطل حقائق، دروغ، سچے حقائق، سائنسی قوانین، مسلمہ مذہبی صداقتیں، سب ’علم‘ کی قسمیں ہیں‘‘، اس لیے ان سب میں ’’طاقت‘‘ ہے۔ یہ کسی صورتِ حال کو پیدا کرنے یا پہلے سے موجود صورتِ حال کو بدلنے کی یکساں صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہ بات اہم نہیں کہ کسی چیز کی اپنی داخلی قدر یا سچائی کیا ہے، اہم بات یہ ہے کہ اس قدر کو اپنے مقاصد کے مطابق کیسے ڈھالا جا سکتا اور بروے کار لایا جا سکتا ہے۔ چوں کہ موجودہ علم کی بیش تر صورتوں کو انگریزی زبان پیش کر رہی ہے، اس لیے یہ زبان غیر معمولی ’’طاقت‘‘ رکھتی ہے۔ اس طاقت کو دنیا بھر میں تسلیم کیا جا رہا ہے۔ مثلاً اقوام متحدہ کی چھ سرکاری زبانیں (انگریزی، فرانسیسی، ہسپانوی، عربی، جرمن، روسی) ہیں، مگر ۹۷٪ انگریزی استعمال ہوتی ہے۔ اسی طرح ویب کی زبان بھی زیادہ تر انگریزی ہے۔ ویب جس نے دنیا کو ’’عالمی گاؤں‘‘ بنایا ہے۔

گلوبلائزیشن کے اردو پر بیش تر اثرات تو وہی ہیں، جو دنیا کی دوسری زبانوں پر ہیں اور انگریزی کا اردو کے ضمن میں وہی قاتل زبان کا کردار ہے، تاہم بہ حیثیت مجموعی گلوبلائزیشن نے اردو زبان کو درج ذیل حوالوں سے متاثر کیا ہے۔

اردو زبان کا شمار ان زبانوں میں بہ ہر حال نہیں ہوتا، جو گلوبلائزیشن کے زہریلے اثرات کی وجہ سے مر رہی ہیں یا مرنے کے قریب ہیں۔ کوئی زبان اس وقت تک نہیں مرتی، جب تک اس کو بولنے والے موجود ہوں۔ اردو میں اگر بولی جانے والی ہندی بھی شامل کر لی جائے تو یہ چینی اور انگریزی کے بعد تیسری بڑی زبان ہے۔ تاہم غور طلب بات یہ ہے کہ کم بولے جانے کے باوجود انگریزی، چینی کے مقابلے میں طاقت ور ہے۔ اس کا صاف مطلب ہے کہ کسی زبان کی طاقت کا تعیّن اس کے بولنے والوں کی تعداد سے نہیں ہوتا۔ خود ہمارے ملک میں پنجابی بولنے والوں کی تعداد ملک کی کل آبادی کا ۴۴٪ ہے، جو سب سے زیادہ ہے، جب کہ انگریزی بولنے والوں کی تعداد سب سے کم ہے، مگر اسے تمام پاکستانی زبانوں اور اردو کے مقابلے میں مقتدر حیثیت حاصل ہے۔ بول چال کی وجہ سے زبان زندہ ضرور رہتی ہے، مگر زبان کو اقتداری حیثیت اس وقت حاصل ہوتی ہے، جب وہ ’’طاقت‘‘ رکھتی ہو۔ ڈاکٹر طارق رحمان طاقت سے مراد ایسی صلاحیت لیتے ہیں، جو زبان بولنے والوں کو زیادہ سے زیادہ "means of gratification" حاصل کرنے کے قابل بناتی ہے۔ تسکین کے ذرائع طبعی (جیسے گھر، کار، اچھی خوراک، روپیہ پیسہ) اور غیر طبعیّ (جیسے انا کی برتری، عزتِ نفس، تکریم، بلند سماجی مرتبہ) دونوں ہو سکتے ہیں۔ جو زبان تسکین کے جتنے زیادہ ذرائع مہیا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہوگی، اتنی ہی طاقت ور ہوگی۔ ڈاکٹر طارق رحمان نے طاقت کا یہ تصور پاکستانی تناظر میں پیش کیا ہے۔ باقی دنیا میں انگریزی تسکین کے طبعی ذرائع مہیا کرتی ہے، یعنی بڑے مالیاتی، ابلاغی اور تحقیقی اداروں میں اعلا ملازمتیں دلاتی ہے، مگر پاکستان (اور بعض دوسرے سابق نو آبادیاتی ممالک ہیں) میں اس کے علاوہ انگریزی انا کی برتری، تکریم اور بلند سماجی مرتبے سے بھی وابستہ ہوگئی ہے اور یہ وابستگی گلوبلائزیشن کی وجہ سے نہیں ہے، بلکہ پاکستان کے نو آبادیاتی پس منظر کی وجہ سے مدت سے موجود ہے، تاہم گلوبلائزیشن نے اس وابستگی کو مزید پختہ کیا ہے۔ اس امر کی معمولی مثال یہ ہے کہ اردو بولتے ہوئے جب اپنی برتری کا اظہار مقصود ہو، حکم دینا ہو، کسی ماتحت کو ڈانٹنا ہو، کسی پر اپنی ناراضگی، غصے کا اظہار کرنا ہو تو مختصر انگریزی جملوں کا استعمال فراوانی سے کیا جاتا ہے۔ شٹ اپ، ڈونٹ ڈسٹرب می، یو باسٹرڈ، ایسے مختصر جملے اردو میں عام ہیں۔ ان کا کوئی لسانی جواز نہیں۔ ایسا نہیں کہ اردو میں ان جذبات یا خیالات کے اظہار کے لیے موزوں الفاظ نہیں ہیں، بلکہ مقصود لسانی ذریعے سے اپنی سماجی برتری کا اظہار ہے۔ یہ جملے زیادہ تر وہیں برتے جاتے ہیں جہاں فریقین میں سماجی، علمی، طبقاتی، اختیاراتی یا سن وسال کا بعد لازماً موجود ہو۔ کہیں جذباتی شدت کے اظہار کے لیے بھی مختصر انگریزی جملوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اور یہ بھی ان مواقع پر جب جذباتی شدت کا مفہوم، جذباتی برتری اور اپنی جذباتی کیفیت کا پر زور اثبات ہو۔ بائی گاڈ ایسا نہیں ہے۔ آئی ایم ناٹ کریزی ابوٹ دیٹ مسٹر فلاں فلاں۔ آف کورس، میں ہرٹ ہوا تھا۔

اسے گلوبلائزیشن کا اثر ہی کہنا چاہیے کہ اب نام ور بزرگ اردو ادبا انگریزی میں لکھنے لگے ہیں۔ انگریزی میں لکھنا بہ جائے خود معیوب نہیں، مگر سوال یہ ہے کہ وہ کن لوگوں کے لیے انگریزی میں لکھتے ہیں؟ غیر ملکی انگریزی قارئین کے لیے تو بالکل نہیں، اس لیے کہ غیر ملکی قارئین کو نہ پاکستانی انگریزی سے دل چسپی ہے اور نہ ان موضوعات سے، جن پر اردو ادبا خامہ فرسائی کرتے ہیں۔ ہمارے اردو ادبا کے انگریزی کالموں اور مضامین کے موضوعات اردو ادب، مقامی تقریبات، اردو کتب، اردو ادبا ہوتے ہیں، لہٰذا حقیقت یہ ہے کہ ان بزرگوں کے اصل مخاطب اردو قارئین یا انگریزی میں شدھ بدھ رکھنے والے اردو قارئین ہیں۔ پاکستانی انگریزی خواں طبقہ

بھی ان کالم نگاروں کے موضوعات سے اور خود اردو سے کوئی دل چسپی نہیں رکھتا۔ اس لیے سوال یہ ہے کہ اردو قارئین سے انگریزی میں تخاطب کس لیے؟ اس سوال کا جواب اس ''پاور گیم'' میں تلاش کرنا چاہیے، جو گلوبلائزیشن کی بساط پر کھیلی جا رہی ہے۔ اس گیم میں زبانیں، ثقافتیں، فنون سب مہرے ہیں۔ کسی مہرے کی اپنی آزاد حیثیت میں کوئی قیمت یا طاقت نہیں؛ اس کی قیمت اور طاقت اس کھیل میں کام یابی یا ناکامی کے تناسب سے ہے۔ اور کامیابی و ناکامی کا مفہوم تجارتی اور سماجی ہے۔ اور سیدھے سادے لفظوں میں اس سوال کا جواب یہ ہے کہ اردو کی وجہ سے شہرت حاصل کرنے والے ادیب انگریزی میں کالم لکھ کر اردو قارئین میں ہی مزید سماجی مرتبہ اور نیا امتیاز حاصل کرتے ہیں۔

گلوبلائزیشن زبانوں (اور اس میں اردو بھی شامل ہے) کی بقا و ترقی کا ایک نیا ''اصول'' پیش کرتی ہے۔ یہ کہ زبان محض بول چال کی وجہ سے نہیں، اپنی اقتداری حیثیت کی وجہ سے باقی رہتی ہے اور ترقی کرتی ہے۔ بول چال، زبان کو ثقافت سے سرفراز کرتی ہے، مگر اقتداری حیثیت زبان کو ''طاقت'' دیتی ہے۔ پہلے یہ خیال تھا کہ زبان اپنی ثقافت کی وجہ سے اور ثقافت کے زور سے زندہ رہتی ہے، مگر اب یہ باور کیا جانے لگا ہے کہ زبان ''طاقت'' کی وجہ سے رائج ہوتی اور ترقی کی منزلیں مارتی ہے۔ گلوبلائزیشن کے زمانے میں جو زبانیں محض اپنے ثقافتی تفاخر کی وجہ سے زندہ رہنے کا خواب دیکھ رہی ہیں، وہ عالمِ غفلت میں ہیں۔ انھیں یا تو ''طاقت'' حاصل کرنا ہوگی، یا پھر اس وقت کا انتظار کرنا ہوگا، جب ثقافت، طاقت میں بدل جائے گی یا پھر ثقافت کی داخلی قدر کو اہمیت ملنا شروع ہو جائے گی۔ دنیا میں نوے فیصد کے قریب جو زبانیں مر رہی ہیں، وہی ہیں جو ثقافت تو رکھتی ہیں مگر ''طاقت'' سے محروم ہیں۔

گلوبلائزیشن نے اردو زبان کو جس دوسرے زاویے سے متاثر کیا ہے، اسے عملی یا فنکشنل کا نام دیا جا سکتا ہے۔ فنکشنل انگریزی کی طرح، فنکشنل اردو رائج ہو رہی ہے۔ ہر فنکسنل زبان، زبان کی روایت، جمالیاتی اور اظہاری اقدار کے بہ جائے زبان کی عملی ضرورتوں کے تابع ہوتی ہے۔ وہ استناد اور روایت کے بہ جائے سادہ، راست، سریع اور پرزور ابلاغ کو اہمیت دیتی ہے۔ پاکستان میں جو حال فنکسنل انگریزی (جسے 'انگلش کا نام دیا گیا ہے) کا ہے، اس سے بدتر حال فنکسنل اردو کا ہے، جسے بعض لوگ 'اردش کا نام دیتے ہیں، 'انگلش میں اردو الفاظ کا بے موقع استعمال کثرت سے ہوتا ہے۔ جیسے Jamaat Staged Dharna یا اردو انگریزی کو ملا کر وضع کی گئیں تراکیب، جیسے Mini-Jirga, Mohalla-wise, Desi Liguor, Parda Obsreving وغیرہم اور فنکشنل اردش میں انگریزی الفاظ کو کثرت کے ساتھ موقع بے موقع لایا جاتا ہے، مثلاً:

''ایف ایم کی وجہ سے ریڈیو کے لسنرز انگریز ہوئے ہیں۔''

''ایم ٹی وی کے ویورز میں ینگسٹرز کی تعداد سب سے زیادہ ہے۔''

''پاکستان کی اکانوی ڈے بائی ڈے ڈیکے کی طرف جا رہی ہے۔''

''میرے فادر کی ڈیتھ پر میرے ریلیٹوز نے میری پارٹیکولرلی ہیلپ نہیں کی۔''

''ٹی کو ٹیسٹی بنانے کے لیے اس میں شوگر کی کوانٹیٹی لٹل ہونی چاہیے۔''

''آج کا کریٹک اپنے لٹریچر کی ٹریڈیشن کا کوئی نالج نہیں رکھتا۔''

''پلے جیرازم یونی ورسٹیوں کی ریسرچ کا بگ اشو ہے۔''

''اربن ایریاز میں کرپشن کی ریشو ہائی پیک پر ہے۔''

اس طرح کے سیکڑوں جملے ہم دن رات سنتے ہیں، جن کی نحوی ساخت تو اردو کی ہوتی ہے، مگر جملے آدھے سے زیادہ انگریزی کے الفاظ پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان جملوں کا تجزیہ کریں تو معلوم ہو گا کہ اردو پر انگریزی کا اثر پے چیدہ اور تہ دار ہے: نہ صرف انگریزی کے اسما، افعال، متعلق فعل، اسم صفات، ضمائر، حروف جار کثرت سے استعمال ہو رہے ہیں بلکہ مارفیمیاتی سطحوں پر بھی اردو اور انگریزی کو آمیز کیا جا رہا ہے۔ سیٹوں، ہوٹلوں، ڈگریوں، انسٹی ٹیوٹوں، بوریت، سکیمیں، ریفیوجیوں وغیرہ، یہ مارفیمیاتی آمیزش کی مثالیں ہیں۔ اس طرح کی زبان زیادہ تر ریڈیو، ٹی وی چینلوں، سرکاری دفتروں، تعلیمی اداروں، نجی اور سرکاری تقریبات میں سنائی دیتی ہے۔

یہ درست ہے کہ اردو میں انگریزی الفاظ کی آمد کا سلسلہ، انگریزی کی آمد کے ساتھ ہی شروع ہو گیا تھا۔ یعنی اس وقت جب ہندستان ایک نئی قسم کی ذولسانیت سے دوچار ہوا۔ برصغیر اپنی تاریخ کی ابتدا ہی سے کثیر لسانی معاشرہ رہا ہے، مگر انگریزوں کی آمد کے بعد یہ ایک منفرد لسانی صورتِ حال میں مبتلا ہوا۔ لسانی سطح پر انگریزی اور اردو سمیت دوسری زبانوں میں ایک نئے قسم کا

ربط ضبط شروع ہوا۔ نو آبادیاتی عزائم: طاقت کے ذریعے غلبہ اور استحصال، اس ربط ضبط کی بنیاد تھے۔ چناں چہ انگریزی اور اردو کے تعلق میں انگریزی شروع سے ہی نہ صرف طاقت کی علم بردار بلکہ طاقت کی علامت بھی رہی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس وقت سیکڑوں انگریزی الفاظ اردو زبان کا نامیاتی حصہ ہیں: جیسے سٹیشن، پنسل، ریڈیو، سٹیشنری، سکول، کالج، یونی ورسٹی، گورنمنٹ، انسٹی ٹیوٹ، ریلوے، کمپیوٹر اور دیگر۔ اور یہ سب الفاظ اردو کی ثروت میں اضافے کا موجب ہیں۔ اس لیے کہ انھوں نے اردو میں ایک خلا کو پر کیا ہے۔ یعنی یہ ایسے الفاظ ہیں جن کے مترادف ومتبادل موجود نہیں تھے اور اگر تھے تو اس مفہوم کو ٹھیک طرح سے ادا نہیں کرتے تھے، جس مفہوم کے علم بردار انگریزی الفاظ ہیں۔ لہٰذا یہ الفاظ اردو زبان کی نمو کی داخلی طلب کے جواب میں آئے ہیں، اسی طرح محتاط انداز میں وضع کی گئیں انگریزی الفاظ کی نئی مارفیمیاتی شکلیں بھی گوارا کی جاسکتی ہیں، مگر اس سے ہٹ کر جو صورتِ حال ہے، اسے اردو زبان پر انگریزی کے قاتلانہ حملے سے تعبیر کرنا چاہیے۔ اردو زبان نہ صرف اپنی شناخت سے محروم ہوتی جارہی ہے، بلکہ اس سے بولنے والوں کا لسانی شعور بھی مسخ ہورہا ہے۔ زبان اور انسانی شعور میں گہرا تعلق ہے۔ تازہ لسانی تحقیقات تو یہ تک کہتی ہیں کہ انسانی لاشعور (جو شعور پر حاوی ہوتا ہے) زبان کی طرح اور زبان سے ساخت پاتا ہے، لہذا کسی سماج میں اگر لسانی بدنظمی پھیل جائے تو اس کا لازمی اثر اس سماج کے افراد کے شعور وادراک پر ہوتا ہے۔

ہم تحقیق سے بے زار قوم ہیں، ورنہ اس پہلو پر تحقیق کی جانی چاہیے کہ ہماری سماجی بدنظمی اور ثقافتی انتشار کا تعلق کس حد تک لسانی بدنظمی سے ہے۔ سماجی نظم اور ثقافتی استحکام، اقدار پر منحصر ہے اور اقدار، زبان میں ہی نہیں، زبان کی وجہ سے اپنا وجود رکھتی ہیں۔ جب اقدار کا ذریعہ اور ہیئت بدنظمی کا شکار ہوگا تو نتیجہ ظاہر ہے!

ان دنوں کثرت سے برتے جانے والے انگریزی الفاظ کے اردو زبان میں نہ صرف مترادف موجود ہیں (لسنرز کا سامعین، ویورز کا ناظرین، شارٹ بریک کا مختصر وقفہ، اکانوی کا معیشت، ڈیکے کا انحطاط، ڈیتھ کا موت، ریلٹوز کا رشتے دار، ہیلپ کا مدد، پلے جیرازم کا سرقہ، اربن ایریاز کا شہری علاقے) بلکہ یہ سہل اور عام فہم بھی ہیں۔ انگریزی الفاظ کے بے جا استعمال کا کوئی لسانی جواز موجود نہیں۔ تاہم اس فنکشنل اردو کا جواز اسی ’’پاور گیم‘‘ میں بہرحال موجود ہے، جس کا ذکر پیچھے ہوچکا ہے۔ اسے ’’پاور گیم‘‘ کی ہنرمندانہ حکمتِ عملی کہیے یا لوگوں کی سادہ لوحی کہ اس کا حصہ وہ افراد اور ادارے بھی بن چکے ہیں، جو کبھی اردو زبان کی روایت اور اصل کے پاسبان تھے۔ ایک زمانے میں ریڈیو پاکستان اور پی ٹی وی اردو زبان کے مستند استعمال کی مثال تھے، مگر آج وہ بھی زمانے کا چلن دیکھ کر اردو کے ثقافتی کردار کو ترک کرچکے اور فنکشنل اردو کا بے محابا استعمال کررہے ہیں۔ نو آبادیاتی اثرات کو یہ ادارے جھیل گئے تھے، مگر گلوبلائزیشن کے آگے یہ ہتھیار ڈال چکے ہیں۔ شاید اس خوف کی وجہ سے کہ ثقافتی اردو کا مشن لے کر وہ ‘صارفی منڈی’ میں پٹ جائیں گے۔ انھیں بھی قومی شناخت اور ثقافت کے بجائے ڈھیروں ڈھیر منافع عزیز ہے۔

گزشتہ دنوں اردو کے ایک جاپانی پروفیسر نے لاہور میں ایک ادبی تقریب میں اردو سے اپنی محبت کی کہانی بیان کرتے ہوئے کہا کہ انھوں نے اپنے ہوٹل کے کمرے میں ٹی وی چلایا اور چاہا کہ پی ٹی وی دیکھیں، محض اس نیت سے کہ انھیں پر لطف اور معیاری زبان سننے کو ملے گی، مگر انھوں نے تھوڑی ہی دیر بعد ٹی وی بند کردیا کہ پی ٹی وی پر اردو نہیں، انگریزی نما جناتی زبان بولی جارہی تھی۔ یہ محض ایک واقعہ نہیں ایک حقیقی صورتِ حال کا اظہار ہے۔ یہی حال ہمارے شعرا، ادبا اور بیش تر اساتذہ کا ہے۔ میر ہو، میرزا ہو کہ میرا جی ہو، اس حمام میں سب ننگے ہیں اور جو اس حمام سے دور اور اپنے ستر کی حفاظت کیے ہوئے ہیں، وہ تسکین کے طبعی اور غیر طبعی ذرائع سے محروم ہیں اور کتنے لوگ ہیں جو تسکین و طاقت کی طلب سے ماورا ہوں اور صوفیانہ مسلک رکھتے ہوں۔ خیر ہمارے یہاں تو تصوف کو بھی مارکیٹ کی چیز بنادیا گیا ہے۔ اس کی باقاعدہ تعلیم وتدریس شروع ہوگئی ہے اور پڑھانے والے فی لیکچر اچھا خاصا معاوضہ وصول کرنے لگے ہیں۔

فنکشنل اردو کے حق میں یہ بات کہی جاتی ہے کہ چوں کہ اس کا ابلاغ ہوتا ہے، اس لیے یہ جائز ہے۔ ان صاحبان کے نزدیک زبان کا بنیادی وظیفہ اس کا ابلاغ ہی ہے۔ وہ یہ بھی فرماتے ہیں کہ کثیر لسانی معاشروں میں زبانوں کی آمیزش کے عمل پر نہ تو قابو پایا جاسکتا ہے اور نہ قابو پانے کی کوشش مستحسن ہے۔ ظاہر ہے یہ سادہ لوحی ہے اور ان معاشروں میں رائج ہوتی ہے جن میں تاریخ اور تاریخی عوامل کو سمجھنے کے بجائے تاریخ کے آگے بے دست و پا ہونے کا رویہ عام ہوتا ہے۔ جہاں تاریخ اور اس کی حرکیات کو سمجھنے کی اجتماعی روش موجود ہو وہاں تاریخ کے جبر سے

آزادی کی خواہش اور تاریخی قوتوں کو اپنے بس میں لا کر تاریخ کے دھارے کا رخ بدلنے کا عزم بھی موجود ہوتا ہے۔ ان سادہ لوحوں کے نزدیک کثیر لسانی صورتِ حال تاریخی جبر ہے، جس سے بچنے کی کوئی صورت ہمارے پاس نہیں ہے۔ خیر بات یہیں تک محدود ہوتی تو امید کی جاسکتی تھی کہ جبر کو محسوس کر کے اس کے خلاف کسی نہ کسی درجے کی مزاحمت بھی کی جائے گی، مگر المیہ یہ ہے کہ ”تاریخی جبر“ کو ناقابلِ شکست تاریخی اصول سمجھ لیا جاتا ہے اور اس کے آگے اسی طرح سرِ تسلیم خم کیا جاتا ہے جس طرح مابعد الطبیعیاتی قوت کے آگے تقدس بھرے جذبات سے جھکا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو اور انگریزی کا تعلق تاریخی عمل کا نتیجہ ہے، مگر یہ عمل فطری اور ناگزیر نہیں تھا۔ اس تاریخی عمل کی رفتار اور جہت پر ایک سیاسی قوت کا غلبہ تھا۔ غور کیجیے: ہم بلاشبہ کثیر لسانی معاشرے کے افراد ہیں، مگر کیا ہم انگریزی کی طرح دوسری زبانوں کو بھی اردو میں اسی انداز میں آمیز کرتے ہیں؟ یقیناً کرتے ہیں، مگر دونوں کے اثرات یک سر مختلف ہیں۔ اردو میں انگریزی شامل کر کے ہم برتری محسوس اور ظاہر کرتے ہیں، جب کہ پنجابی کی آمیزش سے شرمندگی اور مضحکہ خیزی کی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں۔ اول الذکر عمل ”علمی“ سمجھا جاتا اور ثانی الذکر ”جہالت“ کا شاخسانہ قرار دیا جاتا ہے۔ حالاں کہ لسانی پیمانے پر دونوں زبانوں کا درجہ یکساں ہے۔ ایک ہی لسانی عمل دو مختلف اور باہم متضاد اثرات کا موجب کیوں؟ اس کا جواب مذکورہ تاریخی عمل میں ہی ہے، جسے گلوبلائزیشن نے مزید مستحکم کیا ہے۔

بے شبہ زبان کا اہم وظیفہ ابلاغ ہے مگر یہ بھی سوچیے کہ زبان کو اگر محض ابلاغ تک محدود کر دیا جائے تو پھر پورا جملہ بولنے کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ ہاتھ کے اشاروں، چہرے کے تاثرات اور آنکھوں کی چمک سے بھی ابلاغ ہوتا ہے۔ زبان کو محض ابلاغی چیز اسی وقت قرار دیا جاتا ہے، جب اسے ایک کلچرل تشکیل کے بہ جائے، ایک کموڈیٹی سمجھا جانے لگے، جس کی قدر فقط اس کے صَرف ہو جانے میں ہوتی ہے، بالکل ٹشو پیپر کی طرح! زبان کو کلچرل تشکیل سمجھنے اور اسے بہ طور کموڈیٹی استعمال کرنے سے دو مختلف سماجی رویے ہی نہیں، دو مختلف تصور ہائے کائنات بھی پیدا ہوتے ہیں۔ اول الذکر صورت میں غیر افادی، جمالیاتی رویہ پیدا ہوتا ہے، جو سماجی ہم آہنگی اور ہم زبانوں کے ساتھ ذہنی یگانگت کو جنم دیتا ہے۔ علم اور تخلیق کی مسرت کو قدرِ اول کا درجہ دیا جاتا ہے، جب کہ زبان کو کمیوڈیٹی کے طور برتنے سے افادیت پسندی، سطحیت پسندی کا رویہ جنم لیتا اور لذت اور تفریح پسندی کو قدرِ اوّل کے طور پر قبول کیا جانے لگتا ہے۔ یہ رویہ اور قدر بالآخر مسابقت اور تفریق کے رجحانات پر منتج ہوتا ہے۔

انگریزی کے تحکم کو بہ ہر طور قایم رکھنے اور اسے گلوبل زبان بنانے کی غرض سے کبھی اردو کو رومن رسمِ خط میں لکھنے کی تجویز پیش کی جاتی ہے اور کبھی مختصر اردو جملوں کو رومن حروف میں لکھا جانے لگتا ہے اور یہ کام سب سے زیادہ تر ملٹی نیشنل کمپنیوں کے اشتہارات میں ہو رہا ہے۔ یہ اشتہارات مقامی لوگوں کے لیے ہوتے ہیں، جن کی اکثریت انگریزی نہیں سمجھتی، صرف اردو سمجھتی ہے۔ ان کے لیے رومن حروف میں ”اور سناؤ“ ”ٹھنڈ پروگرام“ ”پیو اور جیو“ لکھنا کیا معنی رکھتا ہے؟ یہی نا کہ صارفین کو بصری حس کے ذریعے کسی شے کے گلوبل ہونے کا احساس دلایا جائے۔ انگریزی زبان اپنے حروف، رسمِ خط اور الفاظ ہر سطح پر گلوبل ہے، اس بات کا لوگوں کو یقین دلانا اور اس یقین کے ذریعے انھیں گلوبل شہری ہونے کا احساس دلانا۔ گلوبلائزیشن لوگوں کو گلوبل شہری ہونے کا احساس ضرور دلاتی ہے کہ وہ گلوبل اشیا استعمال کرتے اور گلوبل زبان سے کسی نہ کسی طور وابستہ ہیں، مگر حقیقت یہ ہے کہ گلوبل شہری نہیں، گلوبل صارف پیدا کرنا، گلوبلائزیشن کا ایجنڈا ہے۔

آخر میں اس سوال پر غور کرنا بے جا نہیں ہوگا کہ زبانوں کے تعلق میں بالعموم اور اردو زبان کے حوالے سے بالخصوص، گلوبلائزیشن سے خیر کی کوئی توقع بھی کی جا سکتی ہے؟ یقیناً کی سکتی ہے۔ اگر ہم عالمی تبدیلیوں کے ضمن میں اپنے روایتی منفعل کردار کو ترک کر دیں اور ان تبدیلیوں کی حقیقی نوعیت اور اصل سمت کو سمجھیں۔ تبدیلیوں کو عجلت میں یا کسی پرانے تاثر کی وجہ سے فوراً مسترد یا قبول کرنے کی روش سے باز آ جائیں۔ کسی تبدیلی کو اس کے اصل تناظر اور سیاق میں رکھ کر سمجھنے سے ان امکانات کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے، جن کی وجہ سے وہ تبدیلی ہمارے تناظر میں موزوں اور مفید ہوسکتی ہے۔

یہ درست ہے کہ گلوبلائزیشن کی حقیقی نوعیت، صارفیت ہے اور اس کی اصل سمت زبان اور (صارفی) کلچر کی اجارہ داری ہے، مگر یہ بھی دیکھیے کہ گلوبلائزیشن نے خیالات، نظریات اور سائنسی وٹیکنالوجیکل آلات کے آزادانہ ”بہاؤ“ کو ممکن بنایا ہے۔ اس ”بہاؤ“ کو اگر ہوش مندانہ طریقے سے سمجھا جائے تو اسے اپنی زبان اور کلچر کی ترقی کا وسیلہ بنایا جا سکتا ہے۔ یہ بات سمجھنے کی ہے کہ

گلوبلایزیشن میں خودتردیدی اور خودشکنی کا پورا پورا سامان موجود ہے۔ جب وہ (صارفی اغراض سے سہی) اشیا و نظریات کے آزادانہ بہاؤ کا اہتمام کرتی ہے تو ان اشیا و نظریات سے وابستہ ’’طاقت‘‘ بھی ان لوگوں کی دست رس میں آ جاتی ہے، جو ان کے صارف ہیں۔ مثلاً انگریزی زبان تمام علوم کی زبان ہونے کی وجہ سے ’’طاقت‘‘ کی حامل ہے، اس کے ذریعے تمام یا بیش تر علوم تک رسائی ممکن ہوتی اور ’’طاقت‘‘ حاصل ہو جاتی ہے۔ بہ شرطے کہ ہم اس زبان کے محض صارف نہ بنیں، ’’طاقت‘‘ کے حصول اور اسے اپنے لیے موزوں و مفید بنانے کو اپنا مطمحِ نظر بنائیں۔

اردو زبان کے تعلق میں دیکھیں تو کئی حقیقی طور پر گلوبل ٹیکنالوجیکل اور سائنسی اور تنقیدی اصطلاحات اردو میں داخل ہو رہی ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ حقیقی گلوبل اور ’’صارفی گلوبل‘‘ میں فرق روا رکھا جائے۔

حواشی:

(۱) گلوبلایزیشن کے متوازی دو اور اصطلاحات بھی گردش میں ہیں‘ گلوبل ازم اور گلوکلایزیشن۔ ان میں امتیاز کرنے کی ضررت ہے۔ گلوبل ازم کو گلوبلایزیشن کی تھیوری‘ اور پس منظری فکر کہا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں گلوبلایزیشن‘ گلوبل ازم کی عملی صورت ہے۔ گلوبل ازم اشیا کے گلوبل ہونے کا تصور دیتی اور گلوبلایزیشن اس تصور کی تجسیم کا وہ سارا پےچیدہ اور کثیر الاطراف عمل ہے‘ جس سے پوری دنیا دوچار ہے، جب کہ گلوکلایزیشن کی اصطلاح کو گلوبلایزیشن کے ردعمل میں وضع کیا گیا ہے۔ گلوبلایزیشن اشتراک اور یکسانیت کی قائل ہے‘ مگر گلوکلائزیشن افراق اور کثرت کو برقرار رکھنے پر زور دیتی ہے۔ یعنی لوکل او گلوبل کے تصور کی بہ یک وقت علم بردار ہے کہ کچھ چیزوں کو تو گلوبل ہونا چاہیے ان پر دنیا کے تمام خطوں کے تمام لوگوں کا تصرف اور اختیار ہونا چاہیے مگر یہ سب مقامی ثقافتی‘ لسانی شناخت کی قیمت پر نہیں ہونا چاہیے۔

لسانیات اور تنقید

لسانیات اور تنقید کے رشتے کی نوّعیت، ایک دوسرے پر انحصار یا دونوں میں باہمی فصل یا ایک دوسرے کے معاون و مددگار یا محض ایک کے دوسرے کے دست بازو بننے کی حقیقت کو سمجھنے کے لیے ان امور پر غور و فکر ضروری ہے۔

(ا) لسانیات کی مختلف تعریفوں اور قسموں کو ایک لمحے کے لیے نظر انداز کرتے ہوئے اتنی بات یقین سے کہی جا سکتی ہے کہ اس کا موضوع زبان ہے اور تنقید کی مختلف تعریفوں اور دبستانوں کو پسِ پشت ڈالتے ہوئے اتنا یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ اس کا موضوع ادب ہے۔ لہٰذا لسانیات اور تنقید کے رشتے کی نوّعیت اس وقت تک سمجھ میں نہیں آ سکتی جب تک زبان اور ادب کے رشتے کی وضاحت نہ کی جائے۔ اگر یہ سمجھا جائے کہ زبان اور ادب میں کوئی فرق نہیں ہے اور یہ بات اس بنیاد پر تسلیم کی جائے کہ ادب آرٹ کی ایک قسم ہے اور دیگر قسموں جیسے موسیقی، مصوّری، رقص کے مقابلے میں ادب کا امتیاز اس کا ذریعہ اِظہار ہے، جو زبان ہے تو لسانیات اور تنقید کا موضوع ایک ہو جاتا ہے اور دونوں میں کوئی فصل دکھائی نہیں دیتا، مگر یہ دلیل (جو اکثر دی جاتی ہے) بودی ہے۔ یہ نہ صرف لسانیات اور تنقید کے ان امتیازات سے لاعلمی ظاہر کرتی ہے جو ان دونوں نے اپنے تاریخی سفر کے دوران میں قایم کیے ہیں، بلکہ زبان اور ادب کے نازک فرق سے ناواقف ہونے کا ثبوت بھی دیتی ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ادب کا ذریعہ اِظہار یا میڈیم، زبان ہے اور اس میں بھی کوئی کلام

نہیں کہ دوسرے فنون کے مقابلے میں زبان، ادب کا امتیازی وصف بھی ہے، جس طرح موسیقی کا امتیازی وصف آواز اور مصوّری کا رنگ ہے مگر کیا موسیقی اور آواز کو یا مصوّری اور رنگ کو مترادف قرار دیا جا سکتا ہے؟ اگر اس کا جواب نفی میں ہے اور یقیناً نفی میں ہے تو ادب اور زبان میں بھی فرق ہے۔ تاہم یہ فرق ویسا نہیں ہے، جیسا آواز اور موسیقی میں ہے یا مصوّری اور رنگ میں ہے۔ آواز اور رنگ، موسیقی اور مصوّری سے باہر آزادانہ طور پر معانی نہیں رکھتے؛ وہ خام مواد ہیں۔ جب کہ زبان، ادب سے باہر آزادانہ طور پر نہ صرف معانی رکھتی ہے، بلکہ اپنے آپ میں ایک مکمل ابلاغی نظام اور ثقافتی مظہر ہے، اس لیے اپنے خام مواد اور میڈیم کو آرٹ کے درجے تک پہنچانے کے لیے جو آسانیاں موسیقار اور مصوّر کو حاصل ہوتی ہیں، شاعر ان سے محروم ہوتا ہے۔ آرٹ کی تمام شکلوں میں میڈیم کی قلبِ ماہیت کی جاتی ہے۔ شاعر کو اپنے میڈیم کی قلبِ ماہیت کرنے میں سب سے بڑی دقت یہ ہوتی ہے کہ اُسے زبان کے حوالہ جاتی فریم ورک کو توڑنا پڑتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعری سے باہر موجود زبان اور شاعری کی زبان میں فرق ہوتا ہے۔ جو شاعر یہ فرق پیدا نہیں کر سکتا، وہ محض کلامِ موزوں پیش کرتا ہے، شاعری نہیں۔

ان معروضات سے ظاہر ہے کہ زبان اور ادب میں فرق موجود ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ اس فرق کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ فرق نوع کا ہے یا درجے کا؟ اس سوال کا جواب اُوپر کی معروضات میں ہی موجود ہے۔ ادب زبان کی قلبِ ماہیت کرتا ہے، یعنی زبان کو نشانیاتی سطح پر تبدیل کرتا ہے (کبھی کبھی مارفیمی سطح پر بھی تبدیل کرتا ہے، معمولی نحوی تبدیلیاں بھی کرتا ہے)۔ دوسرے لفظوں میں ''نئی زبان'' ایجاد کرتا ہے۔ چوں کہ ایجاد کا یہ عمل زبان پر ہی آزمایا جاتا ہے، اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ دونوں میں صرف درجے کا فرق ہی پیدا ہوتا ہے۔ اس نتیجے کی تہ میں یقیناً زبان کا خاص مفہوم مضمر ہے جس کے مطابق زبان کسی سماجی گروہ کی روزمرہ کی ابلاغی ضرورتوں کی تکمیل کرنے والا نظام ہے۔ یہاں لسانیات اور تنقید میں ایک فرق تو آئنہ ہو جاتا ہے کہ تنقید کی دل چسپی اگر زبان سے ہے تو فقط زبان کے اس استعمال سے ہے، جو ادب سے مخصوص ہے اور لسانیات کی دل چسپی زبان یعنی لسانی اظہارات کی جملہ صورتوں سے ہے۔ ادب سے لسانیات کو دل چسپی یقیناً ہے، مگر لسانی اظہار کی ایک مخصوص صورت کے طور پر۔ بلوم فیلڈ ادبی زبان کو لسانیاتی تحقیق کا کوئی قابلِ ذکر شعبہ نہیں سمجھتا تھا۔ اس کے یہ خیالات توجہ چاہتے ہیں۔

> ''ماہرِ لسانیات تمام لوگوں کی زبان کا مطالعہ یکساں طور پر کرتا ہے۔
> اسے کسی عظیم ادیب کی زبان کے انفرادی اوصاف سے دل چسپی
> ہوتی ہے، جو اس کی زبان کو اس کے عہد کے عام لوگوں کی زبان
> سے ممیّز کرتے ہیں، مگر یہ دل چسپی بس اتنی ہی ہے جتنی کسی
> دوسرے آدمی کی زبان کے انفرادی اوصاف سے ماہرِ لسانیات کو
> ہوتی ہے اور یہ دل چسپی اس سے تو بہت ہی کم ہے جو اسے تمام
> لوگوں کی زبان کے اوصاف جاننے سے ہوتی ہے''۔ (۱)

بلوم فیلڈ کا یہ بیان لسانیات کے ادب کی طرف عمومی رویے کا عکاس ہے۔ چناں چہ اسلوبیات، جسے بعض لوگ ایک تنقیدی دبستان قرار دیتے ہیں، اصل میں ادب کی مخصوص زبان کے امتیازات کا مطالعہ کرتی ہے۔ حقیقتاً اسلوبیات تنقیدی دبستان نہیں، لسانیاتی دبستان ہے۔ اس کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ ہر شعبۂ علم اور فن کی مخصوص زبان ہے، جسے سٹائل یا اسلوب کہا گیا ہے۔ مذہب، سیاست، قانون، باغبانی، صحافت، تاریخ، فلسفے، سب کی جدا زبان یا منفرد سٹائل ہے۔ اس سٹائل کے امتیازی اوصاف کا مطالعہ اسلوبیات ہے۔ لہٰذا لسانیات کی طرح اسلوبیات بھی زبان کے جملہ اور متنوع اظہارات کا مطالعہ کرتی ہے اور یہ دیکھنے کی کوشش کرتی ہے کہ آخر ایک شعبہ، زبان کے متعدّد اظہاری امکانات میں سے کچھ کو منتخب کرتا اور دیگر کو مسترد کیوں کرتا ہے؟ (۲) آخر ایک مخصوص صورتِ حال میں ایک سٹائل موزوں، برمحل اور معنی خیز ہوتا ہے، مگر یہی سٹائل دوسری صورتِ حال میں مضحک اور ناگوار ہو جاتا ہے۔ کیوں؟

یہاں یہ سوال بجا طور پر اٹھایا جا سکتا ہے کہ لسانیات کے نقشے میں تو ادب اور ادبی زبان کو معمولی جگہ دی گئی ہے۔ کیا تنقید کے نقشے میں ادبی زبان کے مطالعے کو مرکزی حیثیت تفویض ہوئی ہے؟ افسوس کہ تنقید بھی اس ضمن میں دریا دلی کا مظاہرہ نہیں کرتی۔ اس مقام پر لسانیات اور تنقید ادبی زبان کے مطالعے کے ضمن میں متفق ہیں: دونوں کی مطالعاتی

سکیموں میں ادبی زبان حاشیے پر ہے۔

(ب) تسلیم کہ ادبی زبان لسانیات اور تنقید کا مرکزی موضوع نہیں، مگر موضوع بہ ہر حال ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا دونوں کا طریقِ مطالعہ یکساں ہے؟ کیا جن وجوہ سے لسانیات ادبی زبان کو اپنے نقشے میں غیر اہم جگہ دیتی ہے، انھی وجوہ سے تنقید بھی ادبی زبان کے امتیازات کے مطالعے کو کم اہم سمجھتی ہے؟ جواب نفی میں ہے۔ دونوں کے پاس الگ الگ وجوہ ہیں اور انھی وجوہ کی بنا پر لسانیات اور تنقید میں ایک دوسرا فرق آئنہ ہوتا ہے۔

لسانیات زبان کا سائنسی مطالعہ کرتی ہے۔ سائنسی مطالعہ تفہیم، وضاحت، توجیہہ اور تجزیے سے غرض رکھتا ہے۔ چناں چہ زبان کے سائنسی مطالعے میں نَو بہ نَو لسانی اظہارات اور انحرافات کی توجیہہ و وضاحت تو ہوتی ہے؛ ایک قسم کے اظہار کو دوسری طرح کے اظہار پر ترجیح دینے کا اقدام نہیں کیا جاتا۔ ترجیح دینے کا عمل اقداری ہے۔ لہٰذا لسانیات کو اقدار سے غرض نہیں۔ ایک زبان کو دوسری سے بہتر یا کم تر قرار دینے یا ایک طرزِ اظہار کو دوسرے طرزِ اظہار سے خوب صورت یا بدصورت ثابت کرنے کی کوئی کوشش لسانیات میں نہیں ملتی۔ اظہار کی مختلف طرزوں میں فرق و امتیاز کی نشان دہی، وضاحت اور توجیہہ کی جاتی ہے اور بس۔ لہٰذا لسانیات ایک عظیم ادیب کی زبان اور ایک عام آدمی کی زبان میں اقداری فرق نہیں کرتی۔ خالص لسانیاتی نقطۂ نظر سے غالب کو امام دین گجراتی کی زبان پر فضیلت حاصل نہیں ہے۔ وہ دونوں کے اسلوب میں محض فرق دیکھتی اور اس صورتِ حال کو جاننے کی کوشش کرتی ہے جو اس فرق کی ذمے دار ہے۔ جب کہ تنقید کی بنیاد ہی اقدار پر ہے۔ بہتر اور کم تر، حسین اور قبیح کا شعور تنقیدی عمل کے عین آغاز میں بے دار اور متحرک ہو جاتا ہے۔ تنقید بھی عظیم ادیب اور چھوٹے ادیب، ادیب اور عام آدمی کی زبان میں فرق دیکھتی ہے، مگر یہ فرق اقداری ہوتا ہے۔ چھوٹا ادیب زبان کی جمال آفرینی اور معنی خیزی کے امکانات کو بروئے کار نہیں لا سکتا، جب کہ بڑا ادیب یہ امکانات مجسم کرتا ہے اور عام آدمی ان امکانات کی موجودگی سے ہی بے خبر یا لاتعلق ہوتا ہے۔ چوں کہ تنقید ادب کی جملہ جہات کی تفہیم و تعبیر بھی کرتی ہے اور زبان یا اسلوب ادب کی محض ایک جہت ہے، اس لیے وہ اپنے مطالعاتی عمل میں اسے کلیدی حیثیت نہیں دیتی۔

(ج) تعین قدر، تنقید کا اولین فریضہ ہے، مگر واحد فریضہ نہیں۔ توضیح، تعبیر اور تجزیہ بھی تنقید کے فرائض میں شامل ہیں۔ تنقید ان فرائض سے آگاہ تو ہوتی ہے، مگر انھیں پورا کرنے کے وسائل نہیں رکھتی۔ یہ وسائل جن کی نوعیت باقاعدہ نظریات، عمومی بصیرتوں اور طریق کار کی ہے، تنقید کو اِدھر اُدھر سے، یعنی دیگر علوم سے حاصل کرنے پڑتے ہیں۔ لہٰذا ارسطو سے لے کر دریدا تک تنقید اپنے فرائض منصبی کی ادائیگی کے سلسلے میں معاصر علوم کی بصیرتوں کی طرف برابر راجع رہی ہے۔ لسانیات بھی ایک علم ہے۔ اس لیے یہ بھی تنقید کے فرائض کی ادائیگی میں معاونت کی اہل ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا لسانیات تنقید کی اسی طرح مدد کرتی ہے، جس طرح دوسرے علوم؟ نیز اس مدد کی نوعیت کیا ہے؟ یعنی کیا لسانیات، ادبی متن کے تجزیے و تعبیر میں مدد کرتی ہے یا تعبیر یا تجزیے کا محض طریقِ کار فراہم کرتی ہے؟ ان سوالوں کے جواب اسی وقت دیے جا سکتے ہیں، جب لسانیات اور دوسرے علوم کا فرق اور لسانیات کی قسمیں اور شاخیں پیش نظر ہوں۔

لسانیات اپنے وسیع مفہوم میں سماجی علم ہے۔ زبان سماجی تشکیل ہے، لسانیات اس تشکیل کی نوعیت اور اس میں مضمر و کارفرما قوانین اور اس کے ارتقا کا مطالعہ کرتی ہے۔ اس علم کی نوعیت بالائی نظر میں وہی ہے جو بشریات، عمرانیات، تاریخ اور نفسیات کی ہے، مگر چوں کہ لسانیات کا معروض یعنی زبان، ثقافتی، عمرانی اور ذہنی تشکیلات سے مختلف اور بعض صورتوں میں ان سب پر حاوی ہے، اس لیے لسانیات، دیگر سماجی علوم کے مقابلے میں کچھ مختلف ہو جاتی اور ان پر حاوی بھی ہو جاتی ہے۔ اس لیے یہ کہنا بجا ہے کہ لسانیات، بشریات، عمرانیات، تاریخ اور نفسیات کے مقابلے میں تنقید کو اور طرح کی مدد فراہم کرتی ہے۔

اصولاً لسانیات کی دو قسمیں ہیں: عمومی اور توضیحی۔ عمومی لسانیات زبان کا اور توضیحی لسانیات کسی مخصوص زبان کا مطالعہ کرتی ہے۔ زبان یا مخصوص زبان کے مطالعات تاریخی (Diachronic) یا یک زمانی (Synchromic) ہوتے ہیں۔ ان دونوں کے فرق کو نسبتاً تفصیل سے سمجھنا ضروری ہے کہ اس کے بعد ہی یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ لسانیات، تنقید کی کس نوع کی مدد کر سکتی اور اب تک مدد کی ہے۔

ہر چند جدید لسانیات کا آغاز ١٧٨٦ء سے متصور ہوتا ہے، جب سر ولیم جونز نے یہ

انکشاف کیا کہ سنسکرت، یونانی، لاطینی اور جرمینک زبانوں سے تعلق رکھتی ہے، مگر یہ فلالوجی یا تقابلی وتاریخی لسانیات کا آغاز تھا۔ آگے پوری انیسویں صدی میں تاریخی لسانیاتی مطالعات کا دور دورہ رہا۔ تاریخی لسانیات دراصل زبان کی جامع سوانح مر ّتب کرتی ہے۔ وہ زبان میں عہد بہ عہد ہونے والے تاریخی تغیرات کو گرفت میں لیتی ہے کہ زبان کے ارتقا کا جامع تصور مرتب ہو سکے۔ گویا تاریخی لسانیات اولاً یہ مفروضہ قایم کرتی ہے کہ زبان جامد نہیں ہے۔ وہ ایک متحرک اور ارتقا پذیر چیز ہے۔ زبان کا یہ تحرک لفظ، معانی، صرف، نحو سب سطحوں پر ہے۔ تاریخی لسانیات اس پورے تحرک کو گرفت میں لیتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا یہ تحرک زبان کے سارے فی نومی نن کے مترادف ہے؟ کیا ہم زبان کی تاریخی ارتقائی کڑیوں کو مرتب کر کے زبان کے اس ابلاغی طریق کار کو بھی سمجھ سکتے ہیں جو لمحۂ حاظر میں کام کر رہا ہے اور جس کی وجہ سے افراد کے مابین مکالمہ ممکن ہو رہا ہے؟ ایک مثال ملاحظہ کیجیے۔ کلرک کی اصل یونانی زبان کا لفظ Klerikos ہے، جس کا مطلب نصیب، ورثہ یا قسمت ہے۔ عیسائیوں نے اسے حصہ کہا اور وہ چھوٹا پادری مراد لیا، جو گرجے میں بڑے پادری کے ساتھ رسوم کی ادائیگی میں حصہ لیتا تھا۔ چوں کہ پادری، چھوٹا ہو یا بڑا، اس کے لیے مذہبی معلومات کا حامل ہونا ضروری تھا، اس لیے کلرک سے مراد تعلیم یافتہ فرد لیا جانے لگا۔ رفتہ رفتہ گرجے کا حساب کتاب اور دوسرا تحریری ریکارڈ رکھنے کی ذمے داری بھی اس کے سپرد ہوئی۔ سولھویں صدی میں اس لفظ کے ساتھ وابستہ مذہبی مفہوم ختم ہو گیا اور لکھنے پڑھنے اور دفتری کام کرنے والے کو ہی کلرک کہا جانے لگا۔ (۳)

لفظ کلرک کے بارے میں یہ سوانحی اور تاریخی معلومات دل چسپ تو ہیں، مگر کیا یہ لمحۂ موجود میں لفظ کلرک کو اپنی مقصد براری کے لیے استعمال کرنے میں مددگار بھی ہیں؟ بلاشبہ یہ سوال تاریخی لسانیات کے دائرے سے باہر ہے کہ تاریخی لسانیات کوئی ایسا علم مہیا کرنے کا دعویٰ نہیں کرتی جو ایک زبان بولنے والوں کی ابلاغی ضرورتوں کے کام آ سکے؛ وہ تو محض زبان کی تاریخ سے خالص علمی دل چسپی رکھتی ہے، مگر تاریخی لسانیات کے دائرے کی محدودیت کا احساس ہی ہمیں مذکورہ سوال اٹھانے اور زبان کے ایک نئے علم کی ضرورت کا احساس دلاتا ہے۔ تاریخی لسانیات کے حدود اور مجبوریوں کا شدید احساس سوس ماہر لسانیات فرڈی نینڈ سوسیئر (۱۸۵۷ء۔ ۱۹۱۴ء) کو ہوا۔ انھوں نے تاریخی لسانیات کے حدود کی وضاحت میں تین نکات بہ طور خاص پیش کیے۔

اوّل یہ کہ تاریخی لسانیات، زبان کے ابلاغی عمل کی وضاحت نہیں کرتی۔ دوم یہ کہ ابلاغی عمل کے دوران میں یہ علم موجود ہی نہیں ہوتا کہ زبان میں وقتاً فوقتاً کیا کیا تبدیلیاں رونما ہوتی رہی ہیں۔ اُردو بولنے والا اور اس میں پوری کام یابی کے ساتھ اپنا مافی الضمیر ادا کرنے والا یہ علی العموم نہیں جانتا کہ کلرک کبھی قسمت، ترکے، پادری کے معاون کے معنوں میں بھی رائج تھا۔ وہ یہ جانے بغیر اپنا مدعا پوری تفصیل سے پیش کرنے میں کام یاب ہوتا ہے کہ پمفلٹ کسی زمانے میں خفیہ طور پر تقسیم ہونے والی عشقیہ نظم کے مفہوم میں استعمال ہوتا تھا۔ سوم یہ کہ زبان کی صوتی، تکلمی، نحویاتی یا معنیاتی تبدیلیوں کا علم ابلاغ کے عمل میں رکاوٹ ڈالتا ہے۔ عین لمحہ ابلاغ میں اگر کسی لفظ کے صوتی ومعنیاتی تغیرات کی تمام کروٹیں کسی مقرر کے احاطہ شعور میں بے دار و متحرک ہو جائیں تو ابلاغ ممکن ہی نہ ہو۔ (۴)

اس طور تاریخی لسانیات غیر ضروری نہیں تو غیر سائنسی ضرور ہو جاتی ہے۔ اگر زبان کی سائنس کا مطلب زبان کے ان تمام قوانین کی دریافت ہے، جو اسے بہ طور زبان قایم کرتے ہیں تو یہ کام تاریخی لسانیات کے بس کا نہیں۔ چناں چہ سوسیئر نے زبان کے یک زمانی (Synchromic) مطالعے کی بنیاد رکھی۔ یک زمانی مطالعے کے ذریعے زبان کے ان بنیادی قوانین کو دریافت ومرتب کیا جاتا ہے جو کسی زبان کے پس پشت یا تہ میں موجود ہوتے اور زبان کی ابلاغی کارکردگی کو ممکن بنا رہے ہوتے ہیں۔ (۵)

مگر سوال یہ ہے کہ تاریخی لسانیات پر یہ اعتراض ادبی تنقید کے نقطۂ نظر سے کیا معنی رکھتا ہے؟ کیا زبان کا تاریخی علم ادبی متن کی معنی یابی اور تعبیر و تجزیے میں معاون ہوتا ہے یا مزاحم؟ اگر ہم عام روزمرہ لسانی ابلاغ اور ادبی متن کو یکساں قرار دیں تو پھر کہہ سکتے ہیں کہ ادبی متن کی تفہیم میں بھی زبان کا تاریخی علم مزاحم ہوتا ہے، لیکن اگر دونوں کے فرق کو ملحوظ رکھیں تو اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ زبان کا تاریخی علم کہیں ادبی متن کی درست تفہیم میں اور کہیں نئی تعبیر میں اور کہیں فکر انگیز تجزیے میں معاون ہو سکتا اور ہوتا ہے۔ عام لسانی ابلاغ فوری، زبانی اور عارضی ہوتا ہے، جب کہ ادبی متن تحریری، دیرپا اور مستقل ہوتا ہے۔ نیز ادبی متن میں عام زبان بھی منقلب ہو جاتی ہے۔ اس لیے عام زبان کی کئی باتوں کا اندھا دھند اطلاق ادبی متن کی زبان پر نہیں کیا جا سکتا۔ تاہم ادبی

تنقید میں تاریخی لسانیات کے چنیدہ عناصر (بالخصوص لفظوں کے بدلتے معانی) کو استعمال کرتے ہوئے ادبی متن کے اپنے تناظر کو ملحوظ رکھنا اشد ضروری ہے وگرنہ محض علم کا اظہار ہوگا؛ متن کی نئی سطح پر تفہیم و تعبیر نہ ہو سکے گی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے میر کے اشعار کی شرح میں تاریخی لسانیات کو کثرت سے استعمال کیا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اکثر مقامات پر شعر کے داخلی تناظر سے صرفِ نظر کیا گیا ہے۔

سوسیئر کی ساختیاتی لسانیات محض اپنے طریقِ مطالعہ اور موضوعِ مطالعہ کے اعتبار سے ہی تاریخی لسانیات سے مختلف نہیں بلکہ اپنے نتائج، اثرات اور مضمرات کے لحاظ سے بھی مختلف ہے۔ تاریخی لسانیات اپنے اثرات کے لحاظ سے مائیکرو ہے۔ یہ ایسے نتائج تک نہیں پہنچتی یا ایسے انکشافات نہیں کرتی جو ماورائے لسانی ہوں اور دیگر علوم کے لیے کارآمد ہوں؛ یہ محض زبان کی تاریخ سے آگاہ کرتی اور اس سے آگے اپنی نارسائی کا اعلان کر دیتی ہے، مگر ساختیاتی لسانیات کا معاملہ دوسرا ہے۔ یہ اپنے نتائج و اثرات کی رُو سے میکرو ہے: یہ زبان کا سائنسی ماڈل پیش کرتی ہے، اور اسے آگے دیگر سماجی علوم کے سپرد کر دیتی ہے، لہٰذا یہ اپنی پیش رو کی مانند ''خود اپنی ذات'' تک محدود نہیں رہتی۔ ساختیاتی لسانیات کے بشریات، اساطیر، نفسیات، ادب، فلسفے، تاریخ اور کلچر پر اثرات کو دیکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ لسانیات سماجی علوم کے قلب میں جگہ بنانے میں کام یاب ہوئی ہے۔ لیوی سٹراس تو اس سے بھی ایک قدم آگے جاتا ہے اور یہ کہتا ہے کہ ساختیاتی لسانی ماڈل، انسانی ذہن کی بنیادی ساخت کو منکشف کرتا ہے۔ یہ ساخت ان طریقوں اور قوانین کی حامل ہے، جو تمام سماجی اداروں، فنون اور علوم کی تشکیل کرتے ہیں۔ (٦)

ژاک لاکان اس سے بھی آگے جاتا اور انسانی لاشعور کو ساختیاتی لسانی ماڈل کی مانند قرار دیتا ہے۔ یعنی لسانیاتی اصولوں کو، اپنی حقیقی یا تعمیمی شکل میں انسانی شعور کے پس پردہ کارفرما دیکھتا ہے۔ بہ ظاہر ان آرا میں مبالغہ محسوس ہوتا اور ساختیاتی لسانی ماڈل سے مبالغہ آمیز توقعات کا شائبہ ہوتا ہے اور کسی حد تک ساختیاتی لسانیات کے فیشن بن جانے کا احساس بھی ہوتا ہے، مگر اس کا کیا کیا جائے کہ ساختیاتی لسانیات کی بنیاد پر اساطیر، ثقافتوں، لوک کہانیوں، تاریخ، ادب، تحلیلِ نفسی کے مطالعات کیے گئے اور نئی بصیرتیں اخذ کی گئی ہیں۔

آخر ساختیاتی لسانیات میں وہ کیا خاص بات تھی کہ اسے یہ اہمیت ملی؟ اس ضمن میں دو نکات توجہ طلب ہیں: ایک یہ کہ ساختیاتی لسانیات نے زبان کی اس تہ نشیں ساخت کی نشان دہی کی، جس کی وجہ سے ہمہ اقسام لسانی کارکردگی ممکن ہوتی ہے۔ اس ساخت کو سوسیئر نے لانگ کا نام دیا۔ لانگ کی وجہ سے ہی ہم سیکڑوں، ہزاروں جملے اختراع کر سکتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا کہ ہر مظہر کی تہ میں ساخت یا لانگ کارفرما ہوتی ہے۔ یہ مظہر کوئی نفسیاتی وقوعہ ہو، کوئی اسطور ہو یا کوئی ادب پارہ ہو یا کوئی خاص فیشن! یہیں سے نشانیات (Semiology) کا باقاعدہ رواج ہوا۔

دوسرا توجہ طلب نکتہ یہ ہے کہ ساختیات نے زبان اور دنیا کے رشتے کا نیا اور بعض کے لیے صدمہ پہنچانے والا تصور دیا۔ افلاطون سے لے کر بیسویں صدی کے آغاز تک یہ تصور عام اور مقبول رہا کہ زبان ایک شفاف میڈیم ہے؛ یہ دنیا کی ترجمانی حقیقت کے ساتھ کامل وفاداری کا مظاہرہ کرتے ہوئے کرتی ہے۔ افلاطون کے یہاں تو یہ تک کہا گیا ہے کہ زبان ہی شے کا علم دیتی ہے۔ (۷) محض اشیا کے نام جان لینے سے اشیا کا علم حاصل ہو جاتا ہے۔ گویا زبان، شے یا حقیقت کی متبادل ہے اور جب ہم باتیں کرتے ہیں تو اشیا ہی ہمارے پاس موجود ہوتی ہیں۔ زبان سے متعلق مذہبی تصورات اسی نظریے سے ماخوذ ہیں۔ قدیم مذاہب میں تو یہ نظریہ مبالغہ آمیزی کے ساتھ موجود تھا اور یہ سمجھا جاتا تھا کہ لفظ میں وہ ساری قوت سمٹی ہوئی ہے، جسے اس لفظ سے وابستہ شے میں متصور کیا جاتا تھا۔ ساختیات نے اس نظریے کو معصومانہ قرار دیا۔

ساختیات کے مطابق زبان اشیا کو نہیں، اشیا کے ان تصورات کو پیش کرتی ہے جنھیں زبان اپنے مخصوص قوانین کے تحت تشکیل دیتی ہے۔ زبان میں اشیا کی طرف اشارہ ضرور موجود ہوتا ہے (یعنی شے Referent کے طور پر موجود ہوتی ہے) مگر یہ اشارہ فطری یا منطقی نہیں، من مانا اور ثقافتی ہوتا ہے۔ زبان نشانات کا نظام ہے اور ہر نشان نے دوسرے نشان سے فرق کا رشتہ قایم کر رکھا ہے۔ فرق کی وجہ سے ہی تمام لسانی کارکردگی ممکن ہوتی ہے۔ سوسیئر تو یہ تک کہتا ہے کہ زبان میں فرق کے علاوہ کچھ نہیں۔ (۸) دوسرے لفظوں میں فرق سے مرتب ہونے والا لسانی نظام دنیا کی ترجمانی کرتا ہے، لہٰذا یہ ترجمانی کامل وفاداری سے ممکن نہیں ہوتی کہ دنیا اور زبان کے درمیان، زبان کا یہ نظام موجود ہوتا ہے۔ ہم زبان کے ذریعے دنیا کا براہ راست نہیں، زبان کے راستے سے علم حاصل کرتے ہیں۔ زبان میں ہم دنیا کو بہ عینہٖ ہی نہیں دیکھتے، زبان کے

مخصوص قوانین کے تحت تشکیل پانے والی دنیا کو دیکھتے ہیں۔ ظاہر ہے، یہ زبان کے علم کے سلسلے میں مکمل پیراڈائم شفٹ ہے۔ پہلے زبان اور دنیا کی ثنویت کا احساس تو موجود تھا، مگر دونوں کے ثنوی رشتے کو غیر فعال سمجھ لیا گیا تھا۔ ساختیات نے نہ صرف اس رشتے کی فعالیت اجاگر کی ہے بلکہ دنیا کے لسانی علم میں زبان کے فعال کردار کو منکشف کیا ہے۔ یہ کہنا مبالغہ نہیں ہوگا کہ یہ انکشاف کوپرنیکس کے انکشاف سے کم نہیں ہے۔ جس طرح کوپرنیکس نے انسان اور زمین کو ”بے مرکز“ کر دیا تھا، اسی طرح ساختیات نے انسانی سبجیکٹ کو بے مرکز کر دیا ہے۔

یہی دو نکات بالعموم اساطیر، لوک کہانیوں، ادب اور دیگر ساختیاتی و پس ساختیاتی مطالعات میں راہ نما اصولوں کے طور پر پیش نظر رہے ہیں۔

ساختیاتی لسانیات سے تنقید نے غیر معمولی مدد لی ہے۔ اس مدد کے نتیجے میں تنقید ’نئی تنقیدی تھیوری‘ میں منقلب ہوئی ہے۔ تنقید کا تھیوری کا لیبل اختیار کرنا اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ ساختیات کے زیر اثر تنقید نے بھی ادبی متون کے اسی طرح نظری ماڈل مرتب کیے ہیں، جس طرح ساختیات زبان کا نظری ماڈل مرتب کرتی ہے۔ جس طور ساختیات زبان کے جامع تجریدی نظام، یعنی لانگ تک پہنچی ہے، اسی طور تنقید ادب کی شعریات تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ لسانیات میں جو لانگ ہے، ادب میں وہ شعریات ہے۔

شعریات کی دریافت میں نئی تنقیدی تھیوری نے دو رُخ اختیار کیے ہیں: ایک تو شعریات کو خود ادب میں دریافت کیا گیا ہے، دوسرا زبان میں۔ یعنی ایک طرف یہ سمجھا گیا ہے کہ جیسے زبان کی تہ میں جامع تجریدی نظام کارفرما ہوتا اور اس زبان کی ساری کارکردگی کا ضامن ہوتا ہے، ویسے ہی ادب کی تہ میں ایک جامع نظام موجود ہے۔ گویا تمثیلی منطق کے تحت زبان اور ادب کو مساوی سمجھا گیا ہے۔ دونوں کو ایسے متون خیال کیا گیا ہے جو ایک جیسی کارکردگی کے حامل ہیں۔ بجا کہ یہاں زبان اور ادب کے بعض امتیازات پس منظر میں چلے گئے ہیں، مگر ساختیات ایک جبر آمیز نظریے کے بجائے مطالعۂ ادب کا سائنسی طریق کار فراہم کرتی ہے جو ادب کے تہ نشین نظام کو مرتب کرتا ہے۔ دوسری طرف یہ خیال کیا گیا ہے کہ شعریات خود زبان میں موجود ہے؛ شعریات زبان کا ہی ایک وظیفہ ہے۔ واضح رہے کہ دونوں صورتوں میں شعریات کا تصور ساختیاتی لسانیات سے ہی ماخوذ ہے۔

رومن جیک سن شعریات کو خود زبان میں دیکھتے ہیں، جب کہ رولاں بارت اور تودوروف اسے ادب میں تلاش کرتے ہیں۔

رومن جیک سن نے اپنا نظریہ اپنے مشہور ترسیلی ماڈل کے ذریعے پیش کیا ہے۔ اس ماڈل کے مطابق کسی پیغام کی ترسیل میں چھ عناصر حصہ لیتے ہیں: مقرر؛ پیغام؛ سامع؛ تناظر؛ کوڈ اور وسیلہ۔ یعنی مقرر کسی سامع کو پیغام بھیجتا ہے؛ یہ پیغام ایک کوڈ میں مضمر ہوتا اور تناظر میں بامعنی ہوتا ہے۔ پیغام کی ترسیل کسی وسیلے (آواز یا کاغذ) سے ہوتی ہے۔ اس ماڈل کی بنیاد پر زبان کے چھ وظائف ہیں۔ جب ترسیلی عمل میں زور، مقرر پر ہو تو زبان کا وظیفہ جذباتی (Emotive) ہو جاتا ہے۔ جب زور، سامع پر ہو تو زبان کا وظیفہ ارادی یا Conative ہوتا ہے: سامع تک ارادی معنی کی ترسیل مقصود ہوتی ہے۔ جب تناظر کو مرکزی اہمیت دی جائے تو زبان کا وظیفہ حوالہ جاتی ہو جاتا ہے: کلام کے معانی، کلام سے پیوستہ تناظر سے متعین ہوتے ہیں۔ جب کوڈ پر زور دیا جائے تو زبان کا وظیفہ ’میٹا لنگول‘ ہوگا: کوڈ کو کھولنے (جو میٹا لینگوئج کو پیشِ نظر رکھنے کا عمل ہے) سے معانی متعین ہوں گے۔ اور جب وسیلے پر زور دیا جائے تو زبان رسمی یا Phatic وظیفے کو انجام دے گی۔ اور جب سارا زور پیغام پر ہو تو زبان کا وظیفہ شاعرانہ ہوگا۔(۹) گویا ان کے نزدیک شعریات سے مراد محض شاعری ہے۔ ادب کی دیگر اصناف ان کے پیش نظر نہیں ہیں اور شاعری کی شعریات بھی زبان کے ایک مخصوص استعمال سے عبارت ہے۔ یعنی زبان کے چھ کے چھ وظائف بہ یک وقت کارفرما ہوتے ہیں؛ شاعری اس وقت وجود میں آتی ہے جب ان چھ وظائف میں درجہ بندی قایم ہو جاتی ہے اور پہلے درجے پر پیغام آ جاتا ہے، باقی تمام عناصر اس کے تابع ہو جاتے ہیں۔ پیغام، زبان کے حوالہ جاتی، تناظراتی، ارادی اور دیگر وظائف پر حاوی ہو جاتا ہے۔ وضاحتِ احوال کے لیے مجید امجد کا یہ شعر دیکھیے:

مرے نشانِ قدم دشتِ غم پہ ثبت رہے
ابد کی لوح پہ تقدیر کا لکھا، نہ رہا

اس شعر میں زبان کے مذکورہ چھ عناصر موجود ہیں: متکلم ہے؛ مخاطب ہے؛ تناظر ہے؛ کوڈ (دشتِ غم بہ طور استعارہ) ہے؛ میڈیم (کاغذ) ہے اور پیغام یا ایک خاص معنی ہے۔ ایک تخیلی شخصیت دوسری تخیلی شخصیت سے، مخصوص شعری روایت اور صورتِ حال کے تناظر میں اس

پیغام کی ترسیل کر رہی ہے کہ غم کے صحرا پر میرے قدموں کے نشان مٹے نہیں، باقی رہے ہیں، جب کہ ابد کی لوح پر تقدیر کا لکھا باقی نہیں رہا۔ صحرا میں نشان مٹ جاتے ہیں اور لوح تقدیر پر کندہ تحریر امٹ ہوتی ہے، مگر غم ایک ایسا صحرا ہے، جس پر انسانی قدموں کے نشان ہمیشہ باقی رہتے ہیں۔ تقدیر بدل سکتی ہے، لیکن غم سے نجات ممکن نہیں ہے۔' یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ شعر کی نثر کرنے کے بعد، زبان کے عناصر کی ترتیب اور درجہ بندی بدل گئی ہے۔ چناں چہ شعر میں پیغام کی ترسیل جس انداز میں ہو رہی ہے، اس کی نثری تلخیص کے ذریعے اس انداز میں نہیں ہو رہی۔ شعر میں لسانی عناصر کی ترتیب میں پیغام سرفہرست ہے اور متکلم، سامع، تناظر وغیرہ بعد میں آتے ہیں۔ شعر پڑھتے ہی قاری کے ذہن میں سب لسانی عناصر متحرک ہوتے ہیں، اور ایک دائرہ تشکیل دیتے ہیں، جس کا مرکزہ، شعر میں کوڈ کیا گیا پیغام ہے۔ اس پیغام کی شعریت کا مدار، اس کی مرکزیت پر ہے۔ یہ عمل اپنی نوعیت نہیں، اپنے اثر کے اعتبار سے ساختیات کی لانگ کے مماثل ہے۔ تاہم غور طلب نکتہ یہ ہے کہ اگر مرکزیت متکلم، سامع یا تناظر کو حاصل ہو جائے تو کیا ساری شعریت زایل ہو جائے گی؟

اب سوال یہ ہے کہ کیا اسے شاعری کا بنیادی اصول قرار دیا جا سکتا ہے اور یہ استنباط کیا جا سکتا ہے کہ یہی اصول شاعری کی تعینِ قدر کا پیمانہ بھی ہے؟ کیا شاعری کا بنیادی اصول ہی، اس کی تعین قدر کا اصول ہے؟ اس شاعری کے بارے میں کیا کہیں گے جس میں مرکزیت تناظر یا متکلم یا سامع کو حاصل ہوتی ہے؟ اردو کی بیش تر ترقی پسند شاعری میں تناظر اوّل ہے؛ رومانی شاعری میں متکلم پر زور دیا گیا ہے؛ عوامی شاعری میں سامع پر زور ہوتا ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ جیکب سن کے پیشِ نظر جدید شاعری ہے، جس میں پیغام مرکز میں ہوتا ہے۔ اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ایک ہی شعر کی ایک سے زاید طریقوں سے قرات میں، لسانی عناصر پر زور کی کیفیت بدل جاتی ہے۔ غالب کے اشعار یاد کیجیے۔ اگر جیکب سن کے اصول کو شاعری کا بنیادی اصول قرار دیں تو لابدی ہے کہ جدید شاعری کو ہی شاعری کا ماڈل سمجھیں۔ ظاہر ہے جدید شاعری اپنے تمام امتیازات کے باوجود، تمام شاعری کا پیمانہ نہیں ہو سکتی۔

جیکب سن کا ماڈل یقیناً محدود ہے؛ یہ لسانی وظائف میں امتیاز قایم کر کے، جدید شاعری کے بنیادی اصول کی وضاحت کرتا ہے اور یہ وضاحت اپنے دائرے میں انکشاف کا درجہ بھی رکھتی ہے۔ جیکب سن کے ترسیلی ماڈل میں یہ امکان بہ ہر حال موجود ہے کہ اس کی مدد سے فکشن کی شعریات بھی مرتب کرنے کی کوشش ہو سکتی ہے۔ مثلاً جاسوسی فکشن میں کوڈ پر زور ہوتا ہے۔ داستان میں سامع پر اور حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے گئے افسانے میں تناظر کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے۔ اس طور دیکھیں تو ساختیاتی لسانیات شاعری اور فکشن کی شعریات کی تدوین میں کئی طریقوں سے مددگار ثابت ہوتی ہے۔

رولاں بارت اور تودوروف شعریات کا تصور تو ساختیات سے لیتے ہیں، مگر اسے ادب پر چسپاں کرنے کے بجائے اسے ادب میں دریافت کرتے ہیں۔ ساختیات زبان کے نظام کو ضابطوں (کوڈز) اور رسمیات (کنونشنز) سے عبارت قرار دیتی ہے جنھیں ثقافت تشکیل دیتی ہے۔ اسی اصول کے تحت ادب کا نظام یا شعریات بھی ضابطوں اور رسمیات سے عبارت ہے؛ انھیں بھی ثقافت تشکیل دیتی ہے۔ رولاں بارت نے بہ طور خاص اپنی عملی تنقیدات میں ان ضوابط اور رسمیات کو دریافت کیا ہے۔ خصوصاً Sarassine کے مطالعے میں یہ دکھایا ہے کہ کس طرح پانچ کوڈ اس ناول کے پورے معنیاتی عمل کو ممکن بنا رہے ہیں۔

ساختیاتی لسانیات زبان کے نظام میں فرق کو بنیادی اہمیت دیتی ہے۔ یہ کہ ہر نشان اس لیے بامعنی ہے کہ وہ صوتی، تکلمی اور معنوی سطحوں پر دوسرے نشان سے مختلف ہے، ورنہ کسی نشان میں اپنی معنی خیزی کا کوئی فطری یا منطقی نظام موجود نہیں ہے۔ اس اصول کی رُو سے بھی ادبی مطالعات کیے گئے ہیں۔ خصوصاً بیانیات (Narratology) (جو ساختیات کے فکشن پر اطلاق سے وجود میں آئی ہے) فرق اور اضدادی جوڑوں کو متن کی معنی خیزی کے عمل میں بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیتی ہے۔ (تفصیل کے لیے کتاب میں شامل مضمون 'فکشن کی تنقید کے نظری مباحث' ملاحظہ کیجیے۔)

ان معروضات سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ ساختیاتی لسانیات، ادبی متن کے تعبیر و تجزیے میں مدد دینے کے بجائے، ادبی متن کی ساخت کو سمجھنے کا طریق کار اور ماڈل فراہم کرتی ہے، مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ لسانیات متن کی تعبیر و تجزیے کا کوئی نیا طریق کار فراہم ہی نہیں کرتی۔

ساختیات کی کلیت پسندی اور مرکز جوئی پر پہلی شدید ضرب دریدا نے ساخت شکنی

(ڈی کنسٹرکشن) کی شکل میں لگائی اور اسی آلے سے جو ساختیات کے پاس تھا: لسانیات۔ دریدا نے سوسیئر کا یہ نکتہ تو قبول کیا کہ معنی تفریق سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ کہ زبان کا سارا نظام فرق سے عبارت ہے۔ پھول اس لیے پھول ہے کہ اس کے فونیم گول، ہول اور فول سے الگ اور متفرق ہیں، مگر دریدا اس بات کو ماننے پر تیار نہیں تھا کہ زبان میں فرق کا یہ سلسلہ کبھی ختم ہوتا ہے۔ یہ محض ملتوی ہوتا ہے (Differance) اور ہمیں کسی معنی کی وحدت کا تجربہ اس لیے ہوتا ہے کہ زبان کی تفریقی ساخت کو دبایا جاتا ہے۔ (یہ ایک اہم سوال ہے کہ دبانا زبان کا اصول ہے یا ہماری روزمرہ کی ابلاغی ضرورت کی وجہ سے ہے؟) اسی طرح دریدا اس بات کو بھی تسلیم کرتا ہے کہ زبان اپنے آپ میں خود مختار و مکمل ہے، یعنی متن سے باہر کچھ نہیں۔ کوئی تحریر، خود سے باہر اپنا تناظر نہیں رکھتی۔ مگر چوں کہ (دریدا کے یہاں) تناظر لسانی ہے اور ہر لسانی نشان کا Trace باقی رہتا ہے اور Trace کسی متن کے خارجی ماخذ کا شائبہ ہے، (۱۰) اس طور متن کا اپنا لسانی تناظر، تاریخی و سماجی تناظر سے منسلک ہو جاتا ہے اور یہیں سے متن کی تعبیر کی راہ کھل جاتی ہے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ تعبیر آزادانہ اور من مرضی کی نہیں ہوتی بلکہ لسانی و تاریخی تناظر کی ہم رشتگی کے مذکورہ تصور کے تحت ہوتی ہے۔

یہ کہنا سادہ لوحی ہوگی کہ تنقید اور لسانیات میں تعلق کی یہی صورتیں ممکن ہیں، مگر یہ کہنا مبنی بر انصاف ہوگا کہ تنقید، لسانیات سے یا تو متن کے تعبیر و تجزیے کا طریق کار مستعار لیتی ہے یا پھر تعبیر و تجزیے میں براہ راست مدد لیتی ہے۔ تاہم کچھ اور طریق کار بھی منتخب کیے جا سکتے ہیں اور کسی دوسری طرح سے تعبیرِ متن میں مدد حاصل کی جا سکتی ہے۔ خصوصاً لسانیات اور دیگر علوم کے تعلق سے پیدا ہونے والی لسانیات کی شاخیں جیسے سماجی لسانیات، نفسی لسانیات وغیرہ تنقید کو تعبیر متن کے نئے انداز فراہم کر سکتی ہیں۔ ویسے تو سماجی و نفسی لسانیات کی طرز پر تخلیقی لسانیات کو خالص سائنسی بنیادوں پر قایم کرنے کی ضرورت اور اسے تنقیدِ متن میں بروئے کار لانے کی حاجت ہے۔ تخلیقی لسانیات اسلوبیات سے مختلف ہوگی۔ یہ محض ادب کی زبان کے انفراد و امتیاز کا مطالعہ نہیں کرے گی (جیسا کہ اسلوبیات کرتی ہے) بلکہ اس نفسی تخلیقی حالت کے تناظر میں ادبی زبان کا مطالعہ کرے گی جو ادب کو وجود میں لانے کی ذمے دار ہے اور جس کے ہاتھوں زبان نحوی سطح پر نئی ترتیب اور معنیاتی سطح پر تقلیب سے ہم کنار ہوتی ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ جیکب سن کے ترسیلی ماڈل پر نظرِ ثانی کی جائے اور ایک نئے لسانی عنصر کو شامل کیا جائے۔ متکلم کے علاوہ، اپنے باطنی انکشاف کو اہمیت دینے والے تخیلی کردار کو اس ترسیلی ماڈل کا حصہ سمجھا جائے۔ یہ کردار تخلیقی عمل کے دوران میں ہی اور لسانی دائرے میں اپنے خدوخال حاصل کرتا ہے۔ تخلیقی لسانیات اس مشترک ساخت کی تحقیق بھی کرے گی جو فرد کی نفسی کیفیت اور سماج کی تہذیبی حالت کو یکساں طور پر متاثر کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

حواشی:

۱۔ ان کا اصل اقتباس یہ ہے:

"The linguist studies the language of all persons alike, the individual features in which a great writer differs from the ordinary speech of his time and place interest the linginst no more than the individual features of any other person and speech, and much less than the features that are common to all speakers."

(Language, London, 1935, Ailen and Unwin. P 21-2)

۲۔ رے منڈ چیپ مین کے لفظوں میں سٹائل کی خصوصیت یہ ہے:

"The basis... is the choice of certain liagnistic features in place of others."

(Raymond Chapman, Language and Literature. London: Edward Arnold (Publishers) Ltd. 1984, p 10)

۳۔ ڈاکٹر سید حامد حسین: لفظوں کی انجمن میں؛ مکتبہ جامعہ، نئی دہلی،؛ ۱۹۹۶ء، ص ۱۴

۴۔ اس ضمن میں سوسیئر کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

"… The language user is unaware of their succession in time: he is dealing with a state. Hence the linguist who wishes to understand this state, must rule out of consideration everything which brought that state about, and pay no attention to diachrony. The intervention of history can only distort his judgment."

(Course in General Linguistics, Open Court, La salle, Illinois 1992, P 81).

5- "The aim of general synchronic linguistics is to establish the fundamental principles of any idiosynchronic system, the facts which constitute any linguistic state."(IBID P 99)

6- "(Levi Strauss) believes that this linguistic model will uncover the basic structure of human mind - the structure which governs the way human beings, shape all their institutions, artifacts and forms of knowledge."

(Raman Solden, Peter Widdowson: Contemporary Literary Theory; The University Press of Kentuckey, 1993, PIII)

٧۔ افلاطون نے یہ بحث Cratylas میں اٹھائی ہے۔ بالعموم یہ دعویٰ کیا گیا ہے کہ زبان اور دنیا کے رشتے پر غور کرنے والا پہلا آدمی افلاطون ہے، جو درست نہیں ہے۔ افلاطون سے کہیں پہلے بھرتری ہری یہ بحث پیش کر چکا تھا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ بھرتری ہری اور افلاطون دونوں زبان اور دنیا کے رشتے کو حقیقی اور فطری قرار دیتے ہیں۔ افلاطون کہتا ہے کہ اشیا کا نام جان لینے سے اشیا کا علم حاصل ہو جاتا ہے۔

مزید جاننے کے لیے دیکھیے:

☆ Donald G. Ellis

From Language and Communication; London, Lawerence Erlbaum Association Publishers. 1992.

☆ Sibajiban Bhattacharyya, Bhartri Hari and Withengstein, Dehli, Sahitya Akademi, 2004.

٨۔ سوسیئر کے تصور نشان کی وضاحت کے لیے کورس کے صفحات ٦٥ تا ٧٠ ملاحظہ کیجیے۔

٩۔ رومن جیکب نے مقالہ ’’لسانیات اور شعریات‘‘ کے عنوان سے ١٩٥٦ء میں انڈیانا یونی ورسٹی میں پیش کیا تھا۔ ان کے پیش نظر بنیادی سوال یہ تھا کہ آخر وہ کیا چیز ہے جو ایک لسانی عملی کو آرٹ کا نمونہ بناتی ہے؟ اس سوال کا جواب انھوں نے لسانیات میں ہی تلاش کیا۔ مزید بحث کے لیے ملاحظہ کیجیے۔

David Lodge (ed): Modern criticism and Theory; Dehli, Pearson, 2003

P 31-56.

10- "... There is nothing outside the text."

"... The writing has no context external to itself which would coerce its movement."

مزید تفصیل کے لیے دیکھیے۔

Frank Lentricchia: After the New criticism; London: Methuem,P 160-73

فکشن کی تنقید: پرانے اور نئے نظری مباحث

فکشن کی تنقید نے (جو بیش تر مغربی ذہن کی پیداوار ہے) مجموعی طور پر دو بڑے سوال قائم کیے اور ان کے جوابات کی تلاش میں سرگرمی دکھائی ہے۔ پہلا سوال ہے: فکشن کا زندگی سے کیا رشتہ ہے؟ جب کہ دوسرا سوال یہ ہے: فکشن کی اپنی آزادانہ حیثیت اور شعریات کیا ہے؟ افسانوی تنقید کو یہ دو سوال تشکیل دینے میں صدیاں لگی ہیں۔ تخلیقی بیانیوں کو سمجھنے میں انسانی فکر نے کس قدر سست روی کا مظاہرہ کیا ہے!

تاریخی طور پر دیکھا جائے تو بیسویں صدی کے ربع اوّل سے قبل (روسی ہیت پسندی کے آغاز سے پہلے) افسانوی تنقید نے بالعموم پہلے سوال کو اپنا محور بنایا اور بعدازاں فکشن کی تنقید نے جو رخ اختیار کیا اور جس دائرے کو تشکیل دیا، وہ دوسرے سوال کا مرہون ہے، تاہم فکشن کی تنقیدی روایت میں (جسے اب کرکشن Criction بھی کہا جانے لگا ہے)، ان دونوں سوالوں کی موجودگی کا احساس برابر رہا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ پہلے فکشن اور زندگی کے رشتے سے متعلق سوال کو اہمیت ملی اور پھر ایک وقت آیا، جب یہ سوال پس منظر میں چلا گیا اور فکشن کی اپنی شعریات کو سمجھنے یا طے کرنے کے مساعی ہوئیں۔

ایک سوال کی جگہ دوسرے سوال کو اہمیت ملنے کی ایک وجہ تو پہلے سوال کی ''فکری اور اطلاقی توانائی'' کا صرف ہو جانا ہے اور دوسری وجہ بعض تاریخی واقعات وعوامل ہیں، جو سوالوں کی اہمیت و معنویت پر اثر انداز ہوتے ہیں اور تیسری وجہ، وہ روح عصر یا Episteme ہے جو بعض چیزوں اور سوالوں کو اہم اور بعض کو غیر اہم بنا دیتی ہے۔ چوں کہ ادبی تنقید، معاصر فلسفیانہ و سائنسی فکر سے منسلک و متاثر رہی ہے اور یہ تاریخی حقیقت ہے کہ ادبی تنقید نے اپنے عہد کے غالب فکری رجحانات کی روشنی میں اپنے سوالات قائم کیے ہیں، اس لیے معاصر فکر بدلتی ہے تو تنقیدی سوالات بھی بدلنے لگتے ہیں۔ تنقیدی سوالات کی تبدیلی کے پس منظر میں یہ وجہیں، بہ یک وقت یا الگ الگ موجود ہوتی ہیں۔

فکشن کی تنقید کے ابتدائی نقوش یونانی تنقید میں ملتے ہیں۔ افلاطون نے 'جمہوریہ' میں نقل نگاری (Mimesis) اور واقعہ نگاری (Digesis) کی اصطلاحات برتی ہیں۔ افلاطون نقل سے مراد ایسا بیانیہ لیتا ہے جو کسی واقعے کی ٹھیک ٹھیک نمایندگی یا نقل کرے (واضح رہے کہ اس کے پیش نظر المیے، طربیے اور رزمیے پر مبنی شعری فکشن ہے)۔ ''نقل'' پڑھتے ہوئے ہمارا دھیان نہ صرف واقعے پر (جس کی نقل کی جاری ہے) برابر مرکوز رہے بلکہ اس کے حقیقی ہونے کا تاثر بھی ملے۔ دوسرے لفظوں میں ''نقل'' ایک قسم کی حقیقت نگاری ہے، جب کہ ''واقعہ نگاری'' ایک ایسے بیانیہ کا مفہوم لیے ہوئے ہے جو اپنے تخیلی اور تشکیلی ہونے کا تاثر دے اور اسے پڑھتے ہوئے قاری کی توجہ بیانیے کی اپنی جداگانہ کائنات پر مرتکز رہے۔ ہم کہ سکتے ہیں کہ ''نقل'' فکشن / بیانیے کو زندگی کے خارجی، مانوس اور روزمرہ تجربات سے مربوط کرتی ہے اور واقعہ نگاری بیانئے کے خود مختار، خود کفیل اور خود اپنے شعریاتی ضوابط کے تابع ہونے کا مفہوم لیے ہوئے ہیں۔ نقل، واقعہ اور واقعہ نگاری، بیان واقعہ۔ نیز یہ دو اصطلاحیں دو زاویہ ہائے نظر بھی ہیں جو فکشن کو زندگی کی نظر سے اور فکشن کو خود فکشن کی نظر سے دیکھنے سے عبارت ہیں۔ ایک فکشن کے اصول فکشن سے باہر زندگی میں تلاش کرتا ہے اور دوسرا زاویہ نگاہ فکشن کے اصولوں کو خود فکشن کے اندر دریافت کرتا ہے۔ چناں چہ ایک فکشن کو کسی اور حقیقت یا تجربے پر منحصر خیال کرتا ہے اور دوسرا فکشن کو اپنے آپ میں مکمل اور خود کفیل متصور کرتا ہے۔ پہلی صورت میں فکشن کی قدر کا تعین باہر کی حقیقت (اور اس کی کامیاب عکاسی) کی رُو سے کیا جاتا ہے اور دوسری صورت میں قدر کا پیمانہ خود فکشن ہوتا ہے۔

یہ ایک جائز سوال ہے کہ اگر کوئی بیانیہ مانوس تجربے، واقعے کو پیش کرتا ہے تو اسے فکشن کیوں کہا جائے؟ فکشن کی لازمی شرط، اس کا اختراعی اور تشکیلی ہونا ہے۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ 'نقل پر مبنی فکشن' میں یہ شرط کیوں کر پوری ہوتی ہے۔ قصہ یہ ہے کہ فکشن میں واقعے کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتا ہے: راوی، پلاٹ، سامع، تھیم، آئیڈیالوجی وغیرہ۔ واقعات اگر مانوس ہیں تو انھیں کسی خاص راوی کے ذریعے بیان کرنا اور پلاٹ میں مربوط کرنا، اختراعی اور تشکیلی عمل ہے۔ واقعات کو پلاٹ میں منظّم کرنے والی قوت، بیانیے کا تھیم یا آئیڈیالوجی ہے۔ انھیں باہر کی

دنیا سے اخذ بھی کیا جا سکتا ہے اور خود تشکیل بھی دیا جا سکتا ہے۔ لٰہذا یہ کہنا مناسب ہے کہ دونوں قسم کے فکشن میں اصل فرق، فکشن کے عناصر میں سے ایک یا زیادہ کا دوسرے عناصر پر حاوی ہونا ہے۔

اب اگر غور کریں تو مقالے کے آغاز میں جن دو سوالات کا ذکر ہوا ہے۔ ان میں سے پہلا سوال (فکشن کا زندگی سے رشتہ) نقل یا مائی مِسس سے متعلق ہے اور دوسرے سوال (فکشن کی شعریات) کا تعلق واقعہ نگاری یا ڈائی جِسس سے ہے۔ لٰہذا کہا جا سکتا ہے کہ ایک طویل عرصے تک فکشن میں مائی مِسس کا زاویہ نظر حاوی رہا اور فکشن کو زندگی اور اس کے تجربات و مسائل کی ترجمانی کے حوالے سے سمجھنے اور جانچنے کا میلان غالب رہا اور اب ڈائی جِسس کے زاویہ نظر نے اپنی موزونیت کو باور کرایا ہے اور فکشن کی شعریات اور اس کی رسمیات و ضوابط کو دریافت اور طے کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔

روسی ہیئت پسندی اور ساختیات سے قبل فکشن کی تنقید میں یہ بات عقیدے کا درجہ رکھتی تھی کہ فکشن (بالخصوص ناول اور افسانے) کا زندگی سے گہرا، اٹوٹ رشتہ ہے اور فکشن کا زندگی کے بغیر اور زندگی سے الگ تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً اٹھارویں کے کلارا ریو (Clara Reeve) نے اپنی کتاب "Progress of Romance" (۱۷۸۵ء) میں لکھا:

"The novel is a picture of real life and manners, and of time in which it is written."

اور اس سے ایک صدی بعد ہنری جیمز نے ۱۸۸۴ء میں اپنے مشہور مقالے ''فکشن کا فن'' میں یہ رائے دی:

''ناول کی وسیع ترین تعریف یہ ہے کہ وہ زندگی کا ذاتی اور براہ راست تاثر پیش کرتا ہے۔ یہی بات اس کی قدر و قیمت مقرر کرتی ہے۔ اگر یہ تاثر پوری شدت سے بیان ہو گیا تو ناول کام یاب ہے اور اگر کمزور رہا تو اسی اعتبار سے ناول کم زور اور ناکامیاب ہو گا!'' (ترجمہ جمیل جالبی)

اور بیسویں صدی میں ڈی ایچ لارنس نے بھی اسی سے ملتی جلتی رائے دی:

''فن (فکشن) کا فریضہ یہ ہے کہ انسان اور اس کے گرد و پیش میں پائی جانے والی کائنات کے مابین جو ربط موجود ہے، اس کا ایک زندہ لمحے میں انکشاف کرے۔'' (ترجمہ مظفر علی سید)

فکشن کے دیگر مغربی نقادوں لباک، ای ایم فاسٹر، ہیری لیون، فرینک کرموڈ، آرسٹیگ آئن واٹ اور رینے ویلک وغیرہ نے بھی اسی قسم کی آرا دی ہیں۔ ان سب کے افکار کا خلاصہ یہ ہے کہ فکشن ہماری حقیقی زندگی کا ترجمان ہوتا ہے۔ جو تجربات، سانحات اور واقعات ہمیں روزمرہ زندگی میں پیش آتے ہیں، فکشن انھی کو لکھتا ہے۔ یوں ہم فکشن کے ذریعے اپنی گزری اور گزر رہی زندگی کی باز آفرینی کرتے ہیں۔ فکشن ہمارے ماضی اور حال کا آئنہ ہوتا ہے۔ افسانوی تنقید نے بیسویں صدی کے اوائل تک اگر یہ موقف اختیار کیے رکھا ہے (اور فکشن اور زندگی کے رشتے سے متعلق سوال ہی کو پیش نظر رکھا ہے) تو اس کی ایک تاریخی وجہ بھی ہے۔ اٹھارویں صدی میں مغرب میں جب ناول وجود میں آیا تو اسے ''رومانس'' سے ممیّز کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی (جیسے ہمارے یہاں ناول اور داستاں میں امتیاز کی ضرورت محسوس کی گئی)۔ رومانس کہانی کی وہ قسم تھی جو عہدِ وسطیٰ میں رائج اور مقبول تھی اور جس میں عشق اور مہم جوئی کے فرضی قصے بیان کیے جاتے تھے۔ اس کے مقابلے میں ناول کا لفظ کہانی کی اس نوع کے لیے برتا گیا جس میں حقیقی زندگی کے واقعات کو بیان کیا گیا ہو۔ رینے ویلک نے واضح کیا ہے کہ ناول کا جنم غیر افسانوی بیانیوں (جیسے خطوط، جرنل، یاداشتیں، آپ بیتیاں اور توزک وغیرہ) سے ہوا ہے۔ گویا رومانس فرضی، تخیلی اور شاعرانہ ہے اور ناول حقیقی، سوانحی اور تاریخی ہے۔ رومانس میں انسانی تخیل آزاد ہوتا ہے اور نئے اور انوکھے قصے گھڑ سکتا ہے، جب کہ ناول میں تخیل خارجی واقعات و حقائق کی لسانی تشکیل کا پابند ہے۔ بر سبیل تذکرہ اُردو میں داستان اور ناول میں جو امتیاز کیا گیا، وہ کم و بیش اسی بنیاد پر تھا۔

عام طور پر یہ کہا گیا ہے کہ داستان (یا رومانس) سے ناول کی طرف سفر دراصل ہمارے تصورِ کائنات میں تبدیلی کا نتیجہ ہے۔ داستان اس تصورِ کائنات کی پیداوار ہے جو کائنات کی حرکت کو دائروی اور اسے تقدیر کا پابند قرار دیتا ہے۔ اس تصور کے مطابق کائنات میں ہونے والے واقعات دہرائے جاتے ہیں۔ لٰہذا کائنات میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوتی؛ ہر شے اپنی مقررہ حالت پہ قایم رہتی ہے؛ جب اس کی جگہ دوسری شے لیتی ہے تو وہ پہلی شے کی نقل کرتی ہے۔ نیز کائناتی عناصر، کائنات کی اس دائروی حرکت میں دخل انداز نہیں ہوتے۔ دوسرے لفظوں میں یہ عناصر قوتِ ارادی سے محروم ہوتے ہیں۔ وہ دی گئی لکیر پر چلنا جانتے ہیں، لکیر کو توڑنے اور کوئی دوسری لکیر کھینچنے پر قادر نہیں ہوتے۔ چناں چہ آپ دیکھیے کہ داستانوں کے کرداروں کے اوصاف

مستقل اور غیر متغیر ہوتے ہیں۔ ان میں شروع سے آخر تک کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ تبدیلی کے لیے قوتِ ارادی یا باہر کے واقعات سے فعال طور پر اثر پذیر ہونا ضروری ہے۔ یہ دونوں باتیں باغ و بہار کے چاروں درویشوں اور طلسم ہوش ربا کے میں پائی جاتی ہیں۔ اسی بنا پر داستانی کردار فنّی سطح پر جامد ہوتے ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ داستانی کرداروں کا جامد ہونا، داستان کی شعریات کی رُو سے نقص نہیں، ان کا خاصہ اور پہچان ہے۔ اسی طرح داستانوں کے واقعات، اتفاقات کی پیداوار ہوتے ہیں۔ داستانوں میں حیرت و طلسم بڑی حد تک ''اتفاقات کی منطق'' کا نتیجہ ہوتے ہیں (بالکل ویسے ہی جیسے تقدیر کا عمل ہوتا ہے۔) اور یہ منطق داستان کے پلاٹ کو منظّم اور علت و معلول کے رشتے کا پابند نہیں ہونے دیتی۔ یہ بھی نشانِ خاطر رہے کہ داستانی پلاٹ کی 'علت و معلول' سے علاحدگی، داستان کا فنی نقص نہیں، اس کی شعریات کا اصول ہے۔

داستان کے مقابلے میں ناول ایک دوسرے تصورِ کائنات کا ثمرہ ہے۔ اس تصورِ کائنات کے مطابق کائنات کی حرکت مستقیمی ہے۔ یہ انسانی شعور کے لیے قابل فہم ہے اور اسی بنا پر انسانی ارادہ اسے بدلنے کی قدرت رکھتا ہے۔ لہٰذا کائنات میں تبدیلی اور ارتقا کا عمل جاری رہتا ہے اور اس عمل کی رفتار اور جہت پر انسانی مقاصد اور ارادوں کے اثرات واضح ہوتے ہیں۔ اسی تصورِ کائنات سے ماخوذ ہونے کا نتیجہ ہے کہ ناول کے کردار ارتقا پذیر ہوتے ہیں: امراؤ جان ادا ایک عام لڑکی سے طوائف بن جاتی اور طوائف کے طور پر باقاعدہ شخصیت رکھتی ہے یعنی اپنے ارادے سے عمل کرتی اور دوسروں کے اردوں کے مقابلے میں اپنے ارداے کا حصار تعمیر کر لیتی ہے۔ اس طرح کردار کا ارتقا ناول (اور افسانے) کی شعریات کا اہم اصول ہے۔ اگر کہیں یہ ارتقا موجود نہیں (جیسے نذیر احمد کے ناولوں میں) تو ایک فنی نقص ہے۔ مدوّر اور چپٹے کردار عمدہ افسانوی کردار ہیں؛ جامد اور سٹیریو ٹائپ کردار ناقص افسانوی کردار ہیں۔ مذکورہ تصورِ کائنات سے اثر پذیری کے باعث ہی ناول کے واقعات میں علت و معلول کا رشتہ ہوتا ہے اور نتیجتاً ناول کا پلاٹ گٹھا ہوا اور منظّم ہوتا ہے۔ ناول میں اگر کہیں یہ رشتہ کم زور ہے تو اسے بھی ناول کی فنی خامی شمار کرنا چاہیے۔ داستان سے ناول کی طرف مکمل پیراڈائم شفٹ ہے!

برسبیلِ تذکرہ، ناول اور افسانے کے کرداروں کی ارتقائی نوعیت اور پلاٹ میں کارفرما علت و معلول کی کیفیت کو معاصر تصورِ کائنات کی روشنی میں دیکھا جانا چاہیے۔ امراؤ جان کے ارتقا اور گوتم نیلمبر کے ارتقا اور (میرا گاؤں کے) بھا اسلم کے ارتقا کی نوعیت کا مطالعہ، حرکت و تغیر کے معاصر تصورات کے تناظر میں کیا جانا چاہیے۔

اس طور داستان اور ناول میں جو فرق کیا گیا ہے، وہ دراصل مثالیت و تخیل اور حقیقت و عقلیت کا فرق تھا۔ مرزا ہادی رسوا سے لے کر شمس الرحمٰن فاروقی تک اردو نقادوں نے ناول کا امتیازی وصف حقیقت نگاری ہی قرار دیا ہے۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، فکشن (بالخصوص ناول) نے ابتدا ہی سے حقیقت کی ترجمانی کو اپنا فریضہ خیال کیا۔ فکشن کی اس بنیادی تخلیقی جہت کو نظری بنیاد حقیقت نگاری کے نظریے (اور تحریک) نے مہیا کی۔ حقیقت نگاری کا نظریہ انیسویں صدی میں فروغ پذیر ہوا (دیگر جدید ادبی تحریکوں اور نظریات کی طرح اس کی ابتدا بھی فرانس میں ہوئی)۔ حقیقت نگاری کا بنیادی مفروضہ یہ تھا کہ فکشن معاصر زندگی کی سچائیوں کو پیش کرتا ہے اور زندگی کی سچائیوں میں اس عہد کی سماجی، سیاسی، معاشرتی صداقتیں شامل ہوتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں فکشن کا کام ''چاہیے'' کے بجائے ''ہے'' کو پیش کرنا ہے۔ یوں حقیقت نگاری، زندگی سے متعلق آرزومندانہ تصورات کے بجائے حقیقی زندگی کے تجربات و مشاہدات کو پیش کرتی ہے اور اصولی طور پر انسان کی تخیلی زندگی سے زیادہ اس کے خارجی احوال قلم بند کرنے پر زور دیتی ہے اور فکشن کو ذات کا اظہار نہیں، حیات کا بیانیہ قرار دیتی ہے۔

اس ضمن میں اہم سوال یہ ہے کہ فکشن، حقیقت کی صاف سچی اور مستند ترجمانی میں کام یاب کیسے ہوتا ہے؟ حقیقت شے تو نہیں کہ اسے فکشن نگار سماجی زندگی سے اچک کر، ناول یا افسانے کی پلیٹ میں سجا کر پیش کر دے۔ نیز کیا حقیقت جیسی ''باہر'' ہے، اسے ویسا ہی فکشن کے بیانیے میں پیش کرنا اور قابل محسوس بنانا ممکن ہے اور ہے تو کیوں کر؟ عام طور پر حقیقت نگاری کے نظری مباحث میں اسی سوال کو نظر انداز کیا گیا اور اسے ایک طے شدہ امر بلکہ فنی عقیدہ خیال کیا گیا کہ فکشن معاصر صداقتوں کو پورے اعتماد اور استناد کے ساتھ پیش کرنے پر قادر ہے۔ لہٰذا کسی ناول کے اچھے یا برے ہونے کا معیار یہ سمجھا گیا کہ وہ کس حد تک ہم عصر زندگی کا بیانیہ ہے اور یہ سوچنے کی زحمت کم ہی کی گئی کہ فکشن کو زندگی کا بیانیہ بننے کے لیے ''اولاً و آخراً'' زبان پر ہی انحصار کرنا ہوتا ہے۔ خارجی واقعہ یا صورتِ حال فکشن میں دراصل لسانی تشکیل ہی ہوتا ہے۔ حقیقت نگاری کو

جب یہ ادراک ہوتا ہے کہ حقیقت اور فکشن کے درمیان زبان موجود ہے تو اسے زبان، فکشن اور حقیقت کے تعلق سے ایک خاص موقف اختیار کرنا پڑتا ہے۔ اولاً یہ دیکھا جاتا ہے، آیا زبان کسی مشاہدے، تجربے یا واقعے کی ٹھیک ٹھیک ترجمانی کر بھی سکتی ہے یا نہیں، یعنی کیا زبان شفاف میڈیم ہے یا نہیں؟ حقیقت نگاری فطری طور پر زبان کو شفاف میڈیم تسلیم کرنے پر مجبور ہوتی ہے اور یہ موقف اختیار کرتی ہے کہ جب کوئی خارجی حقیقت زبان میں پیش ہوتی ہے تو وہ بدلتی نہیں۔ زبان ترجمانی کے عمل میں غیر جانب دار رہتی ہے۔ مگر کیا واقعی؟ حقیقت نگاری اس سوال کا مبہم سا احساس تو رکھتی ہے، مگر اس سے آنکھیں چار کرنے سے گریز کرتی ہے۔ اسی مبہم احساس کا نتیجہ ہی ہے کہ حقیقت نگاری ان ''تدبیروں'' کی تلاش کرتی اور بروئے کار لاتی ہے، جن کی مدد سے فکشن میں حقیقت کی بے کم و کاست ترجمانی کی جا سکے۔ ایک اہم تدبیر اس ضمن میں یہ ہے کہ فکشن کا قاری یہ بھول جائے کہ وہ کسی واقعے یا صورتِ حال کا بیان پڑھ رہا ہے؛ وہ یہ محسوس کرے کہ واقعے کا بیان درمیان میں موجود ہی نہیں؛ اس کے حواس براہ راست واقعے سے دوچار بلکہ ہم کنار ہیں۔ ''متن فراموشی'' کا یہ عمل ایک حد تک قاری کے فعال متخلیہ کا مرہون ہے اور بڑی حد تک حقیقت نگار مصنف کی لسانی و اسلوبی تدبیروں اور افسانوی تکنیکیوں پر منحصر ہے اور اس ضمن میں واحد متکلم اور ہمہ بیں ناظر کے ''پوائنٹ آف ویو'' سے بطور خاص کام لیا جاتا ہے۔ واحد متکلم کے صیغے میں لکھی گئی کہانی قاری کو اس گمان میں جلد مبتلا کر دیتی ہے کہ وہ فاصلے پر بیٹھا ہوا تماشائی نہیں، خود کہانی کے عمل میں شامل ہے۔ کہانی میں ''میں'' کی برابر موجودگی کا احساس قاری کو یہ بات بھلانے کی زبردست ترغیب دیتا ہے کہ کہانی کے ''میں'' سے قاری کی الگ کوئی شخصیت یا انا ہے۔ چناں چہ واحد متکلم میں لکھی گئی کہانی حقیقت کا تاثر ابھارنے میں خاصی کام یاب ہوتی ہے۔ اسی طرح ''ہمہ بیں ناظر'' (Omniscient Narrator) کے ''پوائنٹ آف ویو'' سے لکھی گئی کہانی بھی حقیقت سے قاری کی حسی اور شش جہات قربت کا احساس پیدا کرتی ہے۔ کہانی میں جب داخلی اور خارجی، سماجی اور نجی، واقعاتی اور نفسیاتی زندگی کا ہر پہلو قاری کی گرفت میں آجاتا ہے تو وہ ''بیانِ واقعہ'' کو بھول کر ''واقعے'' میں کھو جاتا ہے۔

بیانِ واقعہ کو بھلانے اور واقعے کو برابر یاد دلائے رکھنے میں قاری کا یہ ایقان بھی اہم کردار ادا کرتا ہے کہ بیان اور واقعے میں فاصلہ موجود نہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ یہ ایقان کیوں کر پیدا ہوتا ہے؟ اس کے لیے ایک طرف اس عمومی رائے کی وسیع پیمانے پر اشاعت کی جاتی ہے کہ فکشن اور زندگی میں سرے سے کوئی فاصلہ موجود نہیں اور دوسری طرف فکشن میں ان بیان کنندوں اور بیانیہ لہجوں اور ان اسالیب کو کام میں لایا جاتا ہے جو بے حد مانوس ہوتے ہیں: یا تو اردگرد کی زندگی سے یا افسانوی روایت سے۔ اس ایقان پر ضرب اس وقت لگتی ہے جب فکشن میں کسی طرح بیانیہ عمل کو پیش منظر میں لا کر اسے واقعے کے متوازی لا کھڑا کیا جاتا ہے۔

حقیقت نگاری نے مجموعی طور پر فکشن میں بیانیے (narration) کے عمل اور زبان کی موجودگی و کارکردگی کے سوال کو دبایا (repress) ہے اور جہاں کہیں بیانیے کے لسانی عمل ہونے کا ادراک کیا ہے، وہاں بھی حقیقت اور زبان کے رشتے کے پے چیدہ سوال پر غور کرنے سے گریز کیا ہے اور اس بات کو ایک سادہ سچائی کے طور پر قبول کیا ہے کہ زبان خارجی حقیقت کی ترجمانی کا موثر وسیلہ ہے اور (جیسا کہ پہلے ذکر ہوا) ان لسانی و بیانیہ تدبیروں کو تلاش کرنے اور انھیں برتنے کی کوشش کی ہے جو حقیقت کی ترجمانی ٹھیک ٹھیک طور پر کر سکیں اور بیانیے کے عمل کو حقیقت کے مساوی اور متبادل بنا سکیں۔

روسی ہیئت پسندوں نے پہلی دفعہ فکشن کو زندگی (اور خارجی حقیقت) سے الگ کر کے دیکھا اور اس امر کو باور کرانے کی سعی کی کہ فکشن کی ایک اپنی حقیقت ہے اور وہ کسی دوسری اور خارجی حقیقت پر منحصر نہیں۔ مثلاً شکلووسکی نے قطعیت کے ساتھ کہا:

"Art was always free of life and its colour never reflected the colour of the flag which waved over the fortress of the city."

آرٹ (فکشن) کی زندگی سے علاحدگی کا مفہوم یہ لیا گیا ہے کہ اس کے اپنے مخصوص ضابطے، قوانین (اور ہیئت) ہیں، جو آرٹ کو بہ طور آرٹ قائم کرتے اور اسے جداگانہ شناخت دیتے ہیں۔ آرٹ یا فکشن اپنی شناخت اور قیام کے لیے زندگی کا نہیں، خود اپنے ہیئتی ضابطوں اور رسمیات کا دست نگر ہے۔ دوسرے لفظوں میں معاصر زندگی کی سچائیوں کے علاوہ، تخیلی اور اختراعی وقوعوں کا بیان، فکشن ہو سکتا ہے اگر ان وقوعوں کو فکشن کی مخصوص شعریات کے تحت پیش کیا جائے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ زندگی کا حقیقی واقعہ یا کوئی صداقت فکشن کا حصہ نہیں بن سکتی، بالکل

بن سکتی ہے؛ فکشن کے شعریاتی قوانین کی پابندی سے۔ گویا اولیت حقیقت یا حقیقتِ واقعہ کو نہیں، ہیئت کو ہے۔ اگر یہ ہیئت موجود نہیں اور باقی سب کچھ ہے تو فکشن قایم نہیں ہوسکتا۔ اس زاویے سے دیکھیں تو فکشن (اور ادب) کا مواد دراصل ہیئت کا حصہ اور ہیئت پر منحصر ہو جاتا ہے۔ ٹیرنس ہاکس نے روسی ہیئت پسندی کی اس جہت کے متعلق لکھا ہے:

"Content is a function of literary form, not somthing separable from it, parceptible beyond it or through it."

گویا جو کچھ ہے، وہ ہیئت ہے۔ ادب کے تمام اجزا و عناصر ہیئت کی وجہ سے، ہیئت کی رو سے اور ہیئت کے تحت وجود رکھتے ہیں۔ اسی بات کو وکٹر شکلووسکی نے اس طور بیان کیا کہ آرٹ کی بنیادی خصوصیت 'اجنبیانا' (Defamiliarization) ہے۔ آرٹ سے باہر زندگی اور اس کی حقیقتیں، زبان، اظہار کے اسالیب وغیرہ اپنی مخصوص پہچان رکھتے ہیں، مگر جب وہ آرٹ کے منطقے میں داخل ہوتے ہیں تو اس کے مخصوص ہیئتی حربے اور قوانین انھیں اجنبی بنا دیتے ہیں؛ بدل دیتے ہیں اور انھیں نئی صورت دے دیتے ہیں اور یہ صورت آرٹ سے باہر پرورش پانے والے شعور کے لیے نامانوس ہوتی ہے۔ (اسی لیے ادب کے قاری کو اپنے عقائد، تعصّبات، تصورات، نظریات کو معطل کرنا پڑتا ہے)۔ ایک زاویے سے اجنبیانے کا عمل حقیقت کو مسخ کرنے کا عمل بھی ہے کہ یہ حقیقت کو اس کی اصل شکل میں پیش کرنے کی بجائے اسے نامانوس اور مختلف صورت میں پیش کرتا ہے۔ ہیئت پسندوں سے حقیقت نگاروں اور ترقی پسندوں کے اختلافات کی بنیادی وجہ بھی یہی تھی، مگر ہیئت پسندوں کا موقف تھا کہ اگر ادب کو سائنسی طریقوں سے واضح کرنا ہے؛ اس کی حقیقت کا 'مستند' علم حاصل کرنا ہے؛ اس کی روح تک غیر مشتبہ انداز میں رسائی حاصل کرنی ہے تو پھر اسے قبول کیے بنا چارہ نہیں کہ ادب اصلاً ایک ہیئت ہے اور ہیئت اسلوبی و لسانی حربوں اور مخصوص ضابطوں اور قوانین سے عبارت ہے۔

ہیئت پسندی کی روایت میں فکشن کی شعریات پر سب سے اہم کام ولادی میر پراپ کا ہے۔ اس نے اپنی کتاب ''مارفالوجی آف فیری ٹیلز'' میں فکشن / بیانیے کی اس ساخت / ہیئت کو مرتب صورت میں پیش کیا ہے جو تمام بیانیوں میں کارفرما ہوتی ہے؛ جو انھیں بیانئے کے طور پر قائم کرتی ہے اور جس کی وجہ سے بیانیہ اپنی منفرد شناخت بنانے میں کام یاب ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں بیانیوں کی کثرت ہے؛ دنیا میں متعدد کہانیاں موجود ہیں مگر ''کچھ ایسا'' بھی موجود ہے جو کثرت اور تعدّد کو وحدت کے رشتے میں پروتا ہے۔ اس 'وحدت کی وجہ سے ہی انھیں بیانیہ قرار دیا جاتا ہے۔ 'یہ'' کچھ ایسا'' دراصل بیانیے کی ساخت یا ہیئت یا شعریات ہے۔ لہٰذا اگر شعریات مرتب ہو جائے تو اس اصل الاصول کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے، جو بیانئے اور غیر بیانیے، ادب اور غیر ادب، فکشن اور نان فکشن میں حد فاصل قایم کرتا ہے۔ پراپ نے اسی اصل الاصول کو فیری ٹیلز سے دریافت و مرتب کیا ہے اور ان کہانیوں کو اس لیے منتخب کیا ہے کہ یہ کہانیاں اس کے نزدیک تمام قسم کے بیانیوں کا پروٹو ٹائپ ہیں۔ انھی کی ''روح'' تمام بیانیوں میں موجود ہے۔ پراپ چوں کہ بیانیے کے اصل الاصول تک پہنچنا چاہتا ہے، اس لیے وہ کرداروں اور واقعات اور ان کے روابط تک محدود نہیں رہتا، وہ ان قوانین تک رسائی کی کوشش کرتا ہے جو کرداروں اور واقعات کو کنٹرول کر رہے ہوتے ہیں۔ انھیں وہ فنکشن (Function) کا نام دیتا ہے اور فنکشن کی تعریف یوں کرتا ہے:

"An act of character defined from the point of veiw of its significance for the course of action."

یعنی فنکشن یا وظیفہ کردار کا وہ عمل ہے جسے کہانی کے واقعاتی سلسلے میں اس کی اہمیت (اور ضرورت) کے نقطہ نظر سے واضح کیا جائے۔ سادہ لفظوں میں کہانی واقعاتی سلسلہ ہے، اسے کردار اپنے عمل سے آگے بڑھاتے یا کسی خاص رخ میں لے جاتے ہیں۔ لہٰذا کردار نہیں، اس کا عمل زیادہ اہم ہے اور عمل کی معنویت اپنے طور پر نہیں، کہانی کے واقعاتی سلسلے کو متاثر کرنے کی صلاحیت سے قایم ہوتی ہے۔ اس طور پراپ نے کہانی کی ساخت میں فنکشن کو بنیادی اہمیت دی (یوں بھی ہیئت پسندی کہانی کے سارے مواد کو جس میں کردار، واقعات سب شامل ہیں، ہیئت کا فنکشن قرار دیتی ہے)۔ اس نے کہانی کے اکتیس فنکشنز (جن کی تفصیل کا یہ محل نہیں) اور ان کے سات دائرہ ہائے عمل بتائے؛ وہ یہ ہیں:

"The villain, the doner (producer), the helper, the princess and her father, the dispatcher, the hero, the false hero."

پراپ کا خیال ہے کہ ہر کہانی، عمل کے انھی دائروں (Sphere of action) سے عبارت ہوتی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ وہ ولن، ہیرو، شہزادی یا مددگار کو کردار کے بجائے فنکشن کا نام دیتا ہے۔ شاید اس لیے کہ روایتی طور پر کردار انفرادیت کا نام ہے؛ ہر کردار کی ایک اپنی شخصیت ہوتی ہے مگر کہانی کے عمل میں کردار کی شخصیت سے زیادہ اس کا عمل اہم کردار ادا کرتا ہے۔ مثلاً ’’ہیرو‘‘ ایک فنکشن ہے جو ’’ایڈی پس ریکس‘‘ میں ایڈی پس ’’ہیملٹ‘‘ میں ہیملٹ اور ’’راجہ گدھ‘‘ میں قیوم کی شخصیت کو کنٹرول کیے ہوئے ہے۔ یہ تینوں اپنی جدا جدا شخصیت کے مالک ہیں۔ ایڈی پس، باپ کے قتل اور ماں سے شادی کا ’’گناہ‘‘ نادانستگی میں کرنے والا شخص ہے، ہیملٹ اپنے باپ کے قتل سے دکھی، ماں کے رویے سے غم زدہ اور انتقامی جذبے سے تڑپنے والا ’’فرد‘‘ ہے۔ جب کہ قیوم جدید عہد کی زندگی، انسانی رشتوں اور خواہشات سے پیدا ہونے والی بے معنویت سے آگاہ اور دکھی آدمی ہے، مگر مذکورہ تینوں بیانیوں میں ان کی انفرادی شخصتیں نہیں، بہ طور ہیرو ان کا عمل اہم ہے۔ یعنی یہ ان کی انفرادی شخصتیں نہیں جو بیانیے کے عمل کو آگے بڑھاتی ہیں، یہ کہانی کی مجموعی صورتِ حال میں ان کا دائرہ عمل یعنی ’’ہیرو‘‘ ہے جو کہانی کو کہانی کے طور پر قائم رکھتا اور اسے آگے بڑھاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کہانیوں میں دائرہ عمل تو متعین رہتا ہے، مگر اس میں داخل ہونے والی شخصیتیں بدلتی رہتی ہیں۔ پراپ کے خیال میں ایک کردار کئی دائروں میں اور کئی کردار ایک دائرے میں متحرک ہو سکتے ہیں۔ کہانیوں میں دائرہ ہائے عمل تو محدود اور مقرر ہیں مگر کردار اور شخصیتیں بے حساب ہیں۔ دوسرے لفظوں میں فنکشنز مستقل اور Stable ہیں اور وہ اس امر سے آزاد ہیں کہ انھیں کون کس طرح ادا کرتا ہے۔ حتّا کہ ہیرو کے فنکشن کے لیے آدمی کا ہونا بھی ضروری نہیں۔ ہندی افسانہ نگار امرت رائے کی کہانی ’’اندھی لالٹین‘‘ میں اندھی لالٹین ’’ہیرو‘‘ ہے۔ کہانی میں اس کا مرکزی کردار ہے؛ وہ ایک گلی کے نکڑ پر کھڑی تماشائے حیات دیکھتی ہے اور قاری کو اپنے تجربے میں شریک کرتی ہے۔ رفیق حسین کے افسانوں کے ’ہیرو‘ آدمی نہیں، جانور ہیں۔

کہانیوں کو فنکشن سے عبارت قرار دینے کا مطلب یہ تھا کہ ایسا تجریدی سسٹم یا ساخت موجود ہے جو تمام کہانیوں میں شامل ہے۔ ایک سطح پر یہ ساخت کہانیوں سے الگ اور آزاد ہے، مگر دوسری سطح پر یہ تمام کہانیوں میں رواں دواں بھی ہے۔ اسے کسی ایک کہانی سے مخصوص نہیں کیا جا سکتا (انھی معنوں میں یہ الگ اور آزاد ہے) مگر کسی مخصوص کہانی کو اس کے بغیر تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ حقیقتاً یہ وہی تھیوری ہے جو سوئیر نے اپنی لسانی تحقیقات میں لانگ اور پارول کے نام سے پیش کی تھی۔ لانگ تجریدی نظام ہے اور پارول اس نظام کا تجسیمی مظہر۔ ہیئت پسندوں نے دراصل کہانیوں کی لانگ یا گرامر کی جستجو کی اور سمجھا کہ جو رشتہ لانگ کا پارول سے ہے، وہی رشتہ کہانی کی شعریات کا تمام کہانیوں سے ہے۔ (اس حوالے سے اہم ترین کام آگے چل کر فرانسیسی ساختیات پسندوں نے کیا۔)

ہیئت پسندوں (بالخصوص پراپ) کی دوسری اہم یافت ’’کہانی‘‘ (Fabula) اور ’’پلاٹ‘‘ (Sjuzhet) کا امتیاز ہے۔ ’’کہانی‘‘ سے مراد، واقعات کا مجموعہ ہے جو فکشن میں بیان ہوتا ہے جب کہ ’’پلاٹ‘‘ ان واقعات کا منظّم و مربوط بیان ہے۔ یعنی ’’کہانی‘‘ Events of the narrative اور ’’پلاٹ‘‘ manner of their representation ہے۔ بیانیے میں دوئی کا احساس ای ایم فاسٹر کو بھی تھا؛ اس نے کہانی اور پلاٹ کے فرق پر لکھا تھا۔ اس نے ناول کی بنیاد کہانی کو قرار دیا اور لکھا:

"The basis of a novel is a story and a story is a narrative of events arranged in time-sequence."

اور پلاٹ کے متعلق یہ رائے دی:

"A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality."

گویا اس کے نزدیک کہانی، زمانی تسلسل میں بیان کیے گئے واقعات کا نام ہے اور پلاٹ ان واقعات کو زمانی تسلسل کے ساتھ ساتھ علت کے رشتے میں پرونے سے عبارت ہے۔ مثلاً یہ کہنا کہ: ’’بادشاہ مرا پھر ملکہ بھی مر گئی‘‘ کہانی ہے اور یہ بیان کہ: ’’بادشاہ مرا تو اس کے غم میں گھل گھل کر ملکہ بھی مر گئی‘‘ پلاٹ ہے۔ پہلی صورت میں فقط زمانی ترتیب ہے جب کہ دوسرے بیان میں واقعات کی زمانی ترتیب علت کی بھی پابند ہو گئی ہے۔ فاسٹر نے ہر چند پلاٹ اور کہانی میں فرق تو کیا مگر یہ فرق دراصل ناول اور غیر ناول کا فرق ہے۔ ناول میں پلاٹ کا ہونا ضروری ہے؛

واقعات کا زمانی و علتی نظم میں پیش کیا جانا لازمی ہے۔ اگر یہ نظم موجود نہ ہو تو کہانی تو ہوگی (جیسے قدیم حکایات یا داستانی کہانیاں ہوتی ہیں) مگر وہ ناول (اور افسانہ بھی) نہ بن سکے گی جب کہ ہیئت پسندوں نے کہانی اور پلاٹ میں جو فرق کیا، اس کا اصلاً پس منظر سوسئیر کا تصورِ نشان ہے۔ سوسئیر نے لسانی نشان کو (Signifier) اور مدلول (Signified) میں منقسم دکھایا تھا۔ دال، نشانی کا صوتی اور ملفوظی پہلو ہے اور مدلول نشان کا ذہنی و تصوّری رخ ہے۔ دال ظاہر و مجسم ہے اور مدلول نہاں اور تجرید ہے۔ دال کسی شے کی ''لسانی علامت'' ہے اور مدلول اسی شے کا تصور (notion) ہے۔ اس تقسیم کا اطلاق بیانیے پر کیا جائے تو پلاٹ دال کے مترادف ہے اور کہانی مدلول کے مساوی۔ جس طرح دال، مدلول کی ایک طرح سے تجسیم اور نمایندگی کرتا ہے، اسی طرح پلاٹ، کہانی کی تجسیم اور نمایندگی کرتا ہے۔ لہٰذا کہانی وہ بنیادی مواد ہے جسے بیانیہ، تصرف میں لاتا اور پلاٹ کی تشکیل کرتا ہے۔ فاسٹر نے کہانی اور پلاٹ میں اصل فرق علتیت (causality) کو قرار دیا تھا مگر ہیئت پسندوں نے پلاٹ کا اس سے کہیں بہتر تصور پیش کیا اور اس میں بیانیے کی تکنیک، طرز و اسلوب، سب شامل کیا۔ نیز اس بات پر زور دیا کہ ناول اور افسانہ بیک وقت کہانی اور پلاٹ رکھتا ہے۔

یہ اعتراف ضروری ہے کہ کہانی اور پلاٹ کے امتیاز کے ضمن میں تفصیلی کام فرانسیسی ساختیات پسندوں نے کیا۔ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے روسی ہیئت پسندوں کے وضع کردہ ''بیانیہ ماڈل'' ہی کو بنیاد بنایا۔ فرانسیسی ساختیات میں ہیئت پسندی کے علاوہ سوسئیر کے لسانی ماڈل کو بھی برابر پیشِ نظر رکھا گیا اور فکشن کی شعریات کی تدوین کو ایک نئے ''ڈسپلن'' کا درجہ دینے کی کوشش کی گئی، جس کا نام بیانیات یعنی Narratology رکھا گیا۔ یہ نام سب سے پہلے تودوروف (Tzvetan Todorov) نے ۱۹۶۹ء میں اپنی کتاب (Grammaire du Decameron) میں استعمال کیا اور اس سے مراد ''بیانیہ / فکشن کی سائنس'' (Science of Narrative) لیا۔ تاہم تودوروف سے پہلے لیوی سٹراس اور اے جے گریماس، بیانیے کی سائنس کے حوالے سے اپنے کام میں مصروف تھے۔ لیوی سٹراس نے اساطیرِ عالم کے عقب میں بنیادی اسطور کی تدوین کی طرف توجہ دی، پراپ کی پیروی کرتے ہوئے جس نے پریوں کی کہانیوں کے بطون سے بنیادی کہانی دریافت کرنے کی کوشش کی تھی۔ گریماس نے تو پراپ کے کام ہی کو آگے بڑھایا اور بیانیے کا Actantial Model کے نام سے جو ماڈل پیش کیا، وہ دراصل پراپ کے فنکشن کے نظریے ہی سے ماخوذ تھا۔

گریماس نے بیانیے کی اس گرامر کو مرتب کرنا چاہا، جو تمام بیانیوں کی روح رواں ہے۔ گرامر کا لفظ استعاراتی مفہوم میں اور اتفاقاً استعمال نہیں ہوا۔ گریماس اور ان کے بعد رولاں بارت، تھامس پاول، جیرالڈ پرنس اور سب سے بڑھ کر ژرار ژینٹ نیز وولف گینگ قیصر، فرانز سٹاترل، وولف سمڈ اور مائیک بال نے فکشن یا بیانیے کا مطالعہ بہ طور ''زبان'' کے کیا ہے۔ جس طرح ساختیاتی لسانیات کا ماہر زبان کی گہری ساخت / گرامر تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے، اسی طرح ان لوگوں نے بھی بیانیے کی گہری ساخت کو دریافت اور مرتب کرنے پر توجہ دی۔ گویا بیانیے کو زبان کے مماثل سمجھا۔ ایک تو اس لیے کہ بیانیہ ہے ہی زبان یعنی کسی نہ کسی زبان میں لکھا جاتا ہے۔ لہٰذا یہ سمجھا گیا کہ زبان کی ساخت اور زبان کا تفاعل از خود بیانیے میں در آتے ہیں۔ دوسرا یہ کہ زبان ایک نشانیاتی نظام (System of Signification) ہے اور بیانیوں میں بھی معنی خیزی کا تہ نشیں نظام موجود ہوتا ہے۔ سوسئیر اور رومن جیکب سن نے زبان میں اضدادی جوڑوں (Binary Opposites) کی نشان دہی کی تھی۔ گریماس نے اسے بالخصوص اہمیت دی اور واضح کیا کہ زبان معنی کی ترسیل میں اس لیے کام یاب ہوتی ہے کہ اس میں ''ضد'' اور ''فرق'' موجود ہیں۔ سوسئیر نے کہا تھا کہ زبان میں افتراقات (differences) کے سوا کچھ نہیں۔ ہر لسانی نشان اس لیے کسی معنی کی ترسیل کرتا ہے کہ وہ صوتی و تکلمی سطح پر دوسرے نشانات سے مختلف ہے۔ گریماس نے بھی یہی بات کہی کہ ہم ہر شے کو اس کی ضد سے شناخت کرتے ہیں؛ رات کو دن، عورت کو مرد اور انسان کو جانور کی ضد سے پہنچانتے ہیں۔ اس نے کہا کہ یہ Perception of Opposition ہر بیانیے کی تہ نشین ساخت میں بھی موجود ہے۔ وہ دیگر ساختیاتی مفکرین کی طرح اس بات کا قائل تھا کہ یہ تخالف مواد کا نہیں، ہیئت کا ہے یعنی تخالف و تضاد کا تعلق ان اشیا سے نہیں جن کا ہم ادراک کرتے ہیں؛ خود ہمارے لسانی طریقِ ادراک میں تخالف موجود ہوتا ہے۔ ضروری نہیں کہ جانور ہی اپنی جملہ صفات کے اعتبار سے انسان کی کامل ضد ہو، یا عورت اپنے جملہ اوصاف کے لحاظ سے مرد سے مختلف ہو مگر ہمارا لسانی اور معنیاتی نظام دونوں کی الگ الگ شناخت کے لیے دونوں کو ایک دوسرے کی ضد بنا کر پیش کرتا

ہے اور ہر ضد میں فریق مخالف کی نفی بھی موجود ہوتی ہے۔ گریماس نے بیانیوں میں بھی اضدادی جوڑوں کو کارفرما دیکھا اور یہ جوڑے بیانیوں کے مواد میں نہیں ہیئت میں دکھائے گئے، یعنی ’کہانی‘ میں نہیں ’’پلاٹ‘‘ میں یا بیانیے کی ساخت میں! گویا فکشن کی ہیئت زبان کی طرح اور اس کا مواد دنیا کی طرح ہے اور فکشن اپنے مواد کا ’ادراک‘ اسی طرح اضدادی جوڑوں میں کرتا ہے، جس طرح ہم زبان کے ذریعے دنیا کا ادراک اضدادی جوڑوں میں کرتے ہیں۔ گریماس نے پراپ کے فنکشن کے سات دائرہ ہائے عمل کو تین اضدادی جوڑوں میں سمیٹ کر پیش کیا، جو یہ ہیں:

ا۔ موضوع بہ مقابلہ معروض (Subject versus Object)
۲۔ مرسل بہ مقابلہ وصول کنندہ (Sender versus Receiver)
۳۔ حامی بہ مقابلہ مخالف (Helper versus Opponent)

گریماس نے انھی کو ’’عامل‘‘ (Actants) کا نام دیا تھا۔ گویا گریماس بھی ’’عامل‘‘ سے مراد کردار نہیں، وہ تفاعل یا وظیفہ لیتا ہے جو ایک یا زاید کرداروں کو کنٹرول کرتا ہے۔ بیانیوں میں بھی کئی کردار اور اشخاص ہوتے ہیں۔ وہ کچھ اعمال سر انجام دیتے ہیں؛ یہ اعمال جن حدود میں انجام پاتے ہیں، ان کا تعین یہی ’’عامل‘‘ کرتے ہیں اور ہر ’’عامل‘‘ کی ایک ضد ہے: موضوع یا ہیرو کا ایک ہدف ہے، اس ہدف کی تلاش، ہیرو کو متحرک رکھتی ہے۔ یوں ہیرو کے تمام افعال (اور پھر کہانی کے واقعات) ہدف تک پہنچنے کے مساعی کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ہدف کے ساتھ تخالف کا رشتہ ہیرو کی ساری فعالیت کا ذمے دار ہوتا ہے۔ مثلاً بیش تر داستانوں میں شہزادے کسی پری جمال کی جست جو یا آبِ حیات کی تلاش میں ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ’’باغ و بہار‘‘ میں فارس کا شہزادہ، سخاوت میں یکتا، بصرے کی شہزادی کی تلاش میں ہوتا ہے۔ اس قصے کا تمام واقعاتی عمل اور شہزادے کو پیش آمدہ صورتِ حال، اسی ایک ہدف (بصرے کی شہزادی) سے کنٹرول ہوتی ہے۔ جدید ناولوں میں یہ تلاش روحانی مفہوم رکھتی ہے، جیسے ہرمین ہیسے کے ناول ’’سدھارتھ‘‘ اور پاؤلو کوہلو کے ’’الکمیسٹ‘‘ میں۔

جیسا کہ گذشتہ سطور میں بیان ہوا، فکشن کی نئی تنقید میں (جسے ’’بیانیات‘‘ کا نام ملا ہے) اہم ترین نکتہ ’’کہانی اور پلاٹ کا فرق‘‘ ہے۔ بیانیات کے فرانسیسی ماہروں نے پلاٹ کی جگہ کلامیہ (Discourse) کی اصطلاح برتی ہے اور یہ اصطلاح اس اعتبار سے زیادہ موزوں محسوس ہوتی ہے کہ یہ فکشن کے پورے بیانیہ عمل کا احاطہ کرتی ہے جب کہ پلاٹ بالعموم واقعاتی تنظیم کا مفہوم ادا کرتا ہے۔

کہانی اور کلامیے کے سلسلے میں بنیادی سوال یہ ہے کہ ان دونوں میں رشتہ کیا ہے؟ کیا کہانی، مواد اور کلامیہ، ہیئت ہے؟ یعنی کیا کہانی پہلے سے، باہر اور آزاد حالت میں موجود ہوتی ہے جسے تخلیقی تصرف میں لا کر مصنف کلامیے کی تشکیل کرتا ہے، یا کہانی کلامیے کے ساتھ ہی وجود میں آتی ہے؟ اس ضمن میں ایک سامنے کی بات تو یہ ہے کہ ہم فکشن کے مطالعے کے دوران میں ہی کہانی اور کلامیے اور ان کے درمیان موجود فرق کا ادراک کرتے ہیں، جس کا صاف مطلب یہ ہے کہ کہانی اور کلامیہ دونوں ایک ’’تیسری چیز‘‘ یعنی ناول، افسانے، ڈرامے وغیرہ پر منحصر ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ان میں سے کوئی ایک فی نفسہٖ مکمل اور خود مختار نہیں، یہ اجزا ہیں ایک کل کے، جسے بیانیہ (یا اس کی کوئی صنف ناول، افسانہ وغیرہ) کہتے ہیں۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ بیانیہ کہانی اور کلامیے کا مجموعہ ہے۔ اس بات کو ماننے کا مطلب یہ بنتا ہے کہ کہانی اور کلامیہ ساتھ ساتھ وجود میں آتے ہیں، مگر اسے قبول کرنے میں دقت یہ ہے کہ ہم دو ایسی چیزوں کا ادراک ایک ساتھ کیسے کر سکتے ہیں جن میں فرق بھی موجود ہو! ہمیں ان کے درمیان تخالف، تضاد یا علت و معلول کا، کوئی نہ کوئی رشتہ قائم کرنا ہوگا؛ ایک کو دوسرے کا نقیض یا ایک کو سبب اور دوسرے کو نتیجہ قرار دینا ہوگا۔ تخالف و تضاد کا رشتہ اس بنا پر ناموزوں ہے کہ پھر اس طور کہانی، کلامیے کو یا کلامیہ کہانی کو بے دخل کرتا محسوس ہوگا جب کہ بیانیے کی کلیت کا تقاضا ہے کہ دونوں بہ یک وقت موجود ہوں۔ لہٰذا ایک کو علت اور دوسرے کو معلول قرار دینا مناسب ہے۔ اب اگلا سوال (بلکہ مسئلہ) یہ ہے کہ کسے علت اور کسے معلول سمجھا جائے؟ یہ طے کرنا آسان نہیں، اس لیے کہ ہم ان دونوں سے، بیانیے قرات کے دوران میں دوچار ہوتے ہیں۔ یعنی ایسا نہیں ہے کہ ہم کلامیے کو ناول یا افسانے کے اندر اور کہانی کو ان سے باہر دیکھتے ہوں۔ اگرچہ عمومی طور پر ہم سمجھتے ہیں کہ کہانی (واقعات کا سلسلہ) باہر موجود ہوتی ہے، جسے لکھا جاتا ہے مگر ہم بھول جاتے ہیں کہ جس کہانی کو ہم نے باہر فرض کیا ہے، اس سے ہم اولاً آشنا تو بیانیے کے متن ہی سے ہوتے ہیں۔ لہٰذا کہانی، لکھے جانے سے پہلے، باہر موجود ہو یا مصنف کے متخیلہ میں وجود رکھتی ہو، ہمیں اس کی موجودگی کی خبر بیانیہ متن ہی دیتا ہے۔ یوں اصولی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ کہانی، متن کے ذریعے ہی وجود رکھتی ہے۔ بیانیہ

متن نہ ہو تو کہانی بھی نہیں۔

کہانی اور کلامیے کے رشتے کے ضمن میں جوناتھن کلر کا خیال ہے کہ کبھی کہانی، کلامیے کی علت ہوتی ہے اور کبھی کلامیہ، کہانی کی علت ہوتا ہے۔ کبھی کہانی کا واقعاتی عمل ایک مخصوص ’’بیانیہ کلام‘‘ کو جنم دیتا ہے اور کبھی کوئی خاص ’’بیانیہ کلام‘‘ مخصوص واقعاتی عمل کا سبب بنتا ہے۔ اس امر کی تو متعدد مثالیں ہیں کہ کس طرح ایک بیانیہ ایک مخصوص کہانی یعنی واقعات کے مجموعے کو خام مواد کے طور پر استعمال میں لا کر، وجود میں آیا ہے۔ پرانی داستانیں ہوں یا نئے افسانے اور ناول ہوں، وہ کچھ کرداروں کو پیش آمدہ واقعات اور ان کے باہمی ربط پر استوار ہوتے ہیں۔ ان کی مخصوص بیانیہ تکنیک، اسلوب، فضا نگاری، کرداروں کی نفسی کیفیت کا احوال، کرداروں کی باہمی کش مکش کی صورتِ حال، مخصوص مکالمے، یہ سب کہانی سے کنٹرول ہو رہا ہوتا ہے اور اگر کچھ کہانی کے کنٹرول سے باہر ہے تو بیانیہ متن میں وہ ’’فاضل مواد‘‘ ہوگا، جب کہ کچھ بیانیہ متون ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں کہانی کے بجائے ’’بیانیہ کلام‘‘ کنٹرولنگ اتھارٹی ہوتا ہے، بالخصوص جدید بیانیوں میں۔ مغرب میں جیمز جوائس اور کافکا اور ہمارے یہاں رشید امجد اور مظہر الاسلام کے افسانے بطور خاص اس کی مثال ہیں۔

ژرار ژنیٹ (Gerard Genette) کا نام بیانیات کے نظریہ سازوں میں بے حد اہم ہے۔ انھوں نے اپنی کتاب ’’بیانیہ کلام‘‘ (Narrative Discourse) میں مارسل پروست کے ناول "Remembrance of Things Past" کو سامنے رکھ کر بیانیے کی تھیوری پیش کی ہے۔ (برسبیل تذکرہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی کتاب ’’ساحری، شاہی، صاحب قرآنی، داستان امیر حمزہ کا مطالعہ، جلد اوّل نظری مباحث میں ژنیٹ کی اس کتاب کو ماڈل بنایا ہے)۔ بیانیات میں ژنیٹ کی عطا یہ ہے کہ اس نے بیانیے میں کہانی اور کلامیے کے علاوہ ایک تیسرے عامل کی نشان دہی کی ہے، جسے اس نے عملِ بیان یا Narrative Act کہا ہے اور اس کی اہمیت کو ان لفظوں میں باور کرایا ہے:

"Without a narrative act, therefore, there is no statement, and somtimes even no narrative content."

ان کا خیال ہے کہ بیانیہ: کہانی، کلامیے اور عملِ بیان کے آپسی رشتوں سے عبارت ہوتا ہے۔ ان کے اس خیال کے پیچھے وہی ساختیاتی بصیرت کام کر رہی ہے جس کے مطابق زبان اور دیگر ثقافتی اعمال، رشتوں کے نظام ہوتے ہیں۔ وہ دیگر علمائے بیانیات کی طرح کہانی کو مدلول اور کلامیے کو دال قرار دیتا ہے: دال جو مدلول کی نمایندگی کرتا ہے۔ کہانی کی نمایندگی کلامیہ کرتا ہے، مگر ژنیٹ کے نزدیک کہانی اور کلامیہ ایک دوسرے پر منحصر ہونے کے باوجود ایک تیسرے بیانیہ عامل، یعنی عملِ بیان کے محتاج ہیں۔ اگر عملِ بیان نہ ہو تو کہانی اور کلامیے، دونوں کا وجود خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ کہانی اور کلامیے میں فرق تو بآسانی ہو جاتا ہے؛ واقعے کو بیانِ واقعہ سے ممیّز کرنا آسان ہے، مگر عملِ بیان کو گرفت میں لینا اور اسے بیانِ واقعہ سے الگ متصور کرنا آسان نہیں۔

بیانیے میں عملِ بیان کیوں کر ظہور کرتا اور کارفرما ہوتا ہے، اس کی وضاحت ژنیٹ نے یوں کی ہے:

"The activity of writing leaves in it traces, signs or indices that we can pick up and interpret ____ traces such as the presence of a first person pronoun to mark the oneness of character and narrator, or a verb in the past tense to indicate that a recounted action occured prior to the narrating action."

یعنی کلامیہ تو واقعے کا بیان یا واقعے کی لسانی پیشکش ہے جب کہ ’’عملِ بیان‘‘ وہ نشانات، علامات اور نقوش ہیں جو واقعے کے بیان کے دوران میں ابھرتے چلے جاتے ہیں اور جنھیں بیانیے کی قرات کے دوران میں گرفت میں لیا جا سکتا ہے اور ان کی تعبیر کی جا سکتی ہے۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب بیانیہ تخلیق ہوتا ہے یا ’’عملِ بیان‘ وقوع پذیر ہوتا ہے تو کہانی کھلتی چلی جاتی اور کلامیہ متشکل ہوتا چلا جاتا ہے۔ ان تینوں کی موجودگی اور ان کے مابین باہم کی خبر فقط بیانیے کے تجزیے ہی سے ہوتی ہے۔ مثلاً یہ مختصر بیانیہ دیکھیے:

’’میں یونیورسٹی ہاسٹل کی کینٹین پر بیٹھا تھا۔ میرے ہاتھ میں چائے کی پیالی اور میری نگاہ سامنے اس بڑے درخت پر تھی جو شام کے ملگجے میں پراسرار لگ رہا تھا، اس کی شاخوں اور پتوں کے درمیانی خلاؤں میں گھستی تاریکی کے آس پاس کہیں پرندوں کی چہچہاتی آوازیں اسے مزید

پراسرار بنا رہی تھیں۔ میں وقفے وقفے سے چائے کا گھونٹ بھرتا اور سوچتا کہ شام اترتے ہی درخت کچھ سوگوار، کچھ متفکر اور بڑی حد تک پراسرار کیوں لگنے لگتے ہیں...... ایسا شام کی وجہ سے ہوتا ہے یا ہماری وجہ سے؟ کیا واقعی درختوں پر یہ کیفیت طاری ہوتی ہے یا محض ہماری اندرونی سوگواری، تفکر کا پروجیکشن ہوتا ہے؟“

اس بیانیہ ٹکڑے میں کہانی، کلامیہ اور عملِ بیان یہ ہوں گے:

کہانی: ایک آدمی یونیورسٹی کینٹین پر شام کی چائے پینے آیا ہے۔ اسے کوئی خاص واقعہ پیش نہیں آیا، اس پر ایک موضوعی کیفیت طاری ہوئی ہے۔

کلامیہ: کردار کا چائے پینے آنا، شام کے وقت درخت کو غور سے دیکھنا اور سوچنا۔ اس بات کی پوری تفصیل اور جزئیات کلامیہ ہیں۔

عملِ بیان: وہ ”علامتیں“ اور نقوش (traces) جو کلامیے کے ساتھ ساتھ ابھرے اور جن کی تعبیر ہم کر سکتے ہیں۔ مثلاً:

(الف) ”میں“ کون ہے؟ کیا ہاسٹل میں رہنے والا طالب علم ہے؟ کوئی استاد ہے یا مہمان ہے؟ نیز کیا ”میں“ مصنف ہے یا کہانی کا محض متکلم ہے؟

(ب) کیا وہ روز شام کے وقت کینٹین پر آبیٹھتا ہے یا پہلی بار آیا ہے؟

(ج) اسے درخت ہی جاذبِ توجہ کیوں لگا؟ کینٹین پر بیٹھے دوسرے لوگ کیوں نہیں؟ اس سے کردار کی نفسی حالت کے بارے میں بھی آگاہی ہوتی ہے کہ وہ تنہائی پسند، حساس اور غور و فکر کا عادی ہے، اسے لوگوں سے زیادہ فطرت کی معیت پسند ہے۔

(د) ”بڑا درخت“ سے کیا مراد ہے؟ کیا برگد کا درخت ہے؟ اگر برگد کا ہے تو اس کا امکان ہے کہ متکلم کو برگد سے وابستہ عرفان کی اساطیری کہانی یاد آ گئی ہو۔ پراسراریت کا ذکر بھی اسی طرف اشارہ کرتا ہے۔

(ر) ”گھستی تاریکی“، چہچہاتی آوازیں، یہ ”علامتیں“ متکلم کی درخت کے ساتھ ہم دردی کو ظاہر کرتی ہیں۔ وہ تاریکی اور پرندوں کی آوازوں کی تنہائی میں مداخلت کو بے جا خیال کرتا ہے۔

اس اعتبار سے دیکھیں تو ”عملِ بیان“ ہی بیانیے پر باقاعدہ تنقید (تعبیر و وضاحت) کو ممکن بناتا ہے، مگر ظاہر ہے عمل کا بیان، کلامیے کی وجہ سے ہے اور اس کے ساتھ ہے۔

آگے چل کر ژنیت ان تینوں کے باہمی رشتے پر تفصیلی اور حد درجہ عالمانہ گفت گو کرتا ہے۔ وہ کہانی اور کلامیے اور کلامیے اور عملِ بیان کے درمیان رشتوں کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس طرح وہ کلامیے کو کہانی اور عملِ بیان کے درمیان رکھتا ہے۔ سادہ لفظوں میں کسی ناول یا افسانے کے عقب میں ان کی کہانی موجود ہے۔ ناول، افسانہ خود کلامیہ ہے اور اس میں جا بجا علامتیں اور نقوش بکھرے ہوئے ہیں، جن کا تعلق کہانی سے نہیں، کلامیے سے ہے۔ ژنیث اپنے تجزیاتی عمل میں تین زمرے بناتا ہے۔

پہلا زمرہ وہ ہے جو کہانی اور بیانیے کے درمیان زمانی رشتوں سے متعلق ہے، اسے وہ ”فعل“ (Tense) کا نام دیتا ہے۔ دوسرا زمرہ وہ ہے جو کلامیے کے ’طور‘ (modalities) سے متعلق ہے، اسے وہ بیانیے کا لہجہ (mood) کہتا ہے۔ تیسرا زمرہ بیانیہ عمل سے متعلق ہے، یعنی کہانی کا بیان کنندہ کون ہے؛ سامع (حقیقی یا مرادی) کون ہے؟ اسے وہ بیانیے کی آواز (Voice) قرار دیتا ہے۔ اس کے مطابق کہانی اور کلامیے کے درمیان رشتے کا تجزیہ کرتے ہوئے دو زمروں (فعل اور mood) کو پیش نظر رکھا جائے اور کلامیے اور عمل بیان کے درمیان رشتے کے تجزیے میں تیسرے زمرے یعنی لہجے کا لحاظ کیا جائے۔

ہر بیانیہ متن میں کچھ ”کہا“ جاتا اور کچھ ”دکھایا“ جاتا ہے۔ چناں چہ بیانیوں میں ”کہنے“ اور ”دکھانے“ کے ساتھ ساتھ کوئی کہنے اور کوئی دکھانے والا بھی ہوتا ہے۔ کہنے والا، بیان کنندہ (Narrator) ہے اور دکھانے والا Focalizer ہے۔ ژنیث کی اصطلاح لہجے (mood) کا تعلق Focalization سے ہے اور آواز (Voice) کا تعلق Narration سے۔ بیان کنندہ اور Focalizer، بیانیے کے واقعات، واقعات کے تسلسل و عدم تسلسل، واقعات سے وابستہ زمان و مکاں اور بیانیے کے مفہوم و مقصد کا تعین مل کر کرتے ہیں۔ ہر بیانیے کا کوئی نہ کوئی کہنے یا بیان کرنے والا ہوتا ہے، اسی کو ژنیث ”بیانیہ کلام“ کی آواز Voice کہتا ہے۔ یہ نہ صرف بیانیے کے قاری / سامع کے ساتھ ”ترسیلی ربط“ قائم کرتا ہے بلکہ یہ فیصلہ کرتا ہے کہ قاری تک کیا بات پہنچائی جائے اور کیا چھوڑ دی جائے اور کون سا

طریقِ بیان (Point of View) اختیار کیا جائے۔ واحد متکلم میں کہانی کہی جائے؛ ہمہ بیں ناظر کے ذریعے کہانی بیان کی جائے یا کسی اور طریق سے کہانی قاری تک پہنچائی جائے۔ کہانی بیان کرنے کے کسی مخصوص طریق کا انتخاب کہانی کی ساخت پر لازماً اثر انداز ہوتا ہے۔ مثلاً واحد متکلم میں کہی جانے والی کہانی میں بیان کنندہ راوی کے ساتھ ساتھ اگر کہانی کا کردار بھی ہو تو ایک طرف وہ قاری کو اپنے تجربے میں شریک کرنے کی پیہم کوشش میں ہوگا اور حقیقت کا تاثر ابھارنے میں کام یاب ہوگا تو دوسری طرف وہ کہانی کے دوسرے کرداروں کی فقط خارجی صورتِ حال بیان کر پائے گا۔ وہ ہمہ بیں ناظر کی طرح دوسرے کرداروں کی باطنی کیفیات سے آگاہی مہیا نہیں کر سکے گا۔

بیان کنندہ کا تعلق بیان کے طریقے سے رہتا ہے جب کہ Focalizer ایک ایسا ’’ایجنٹ‘‘ یا ’’کردار‘‘ ہے جو بیانیے کے مفہوم و مقصد اور جہت کا تعین کرتا ہے۔ ہر بیانیہ متن کسی نہ کسی علم، آئیڈیالوجی یا ثقافتی پس منظر کے حصار میں ہوتا ہے۔ وہ کسی نفسیاتی نکتے، انسانی فطرت کی کسی کم زوری، کسی سیاسی نظریے، کسی ثقافتی رسم یا کسی تہذیبی صورتِ حال پر بطورِ خاص ’’اِصرار‘‘ کرتا ہے۔ بس یہی بیانیے کی Focalization ہے۔

گذشتہ صفحات میں دیے گئے بیانیہ ٹکڑے کا بیان کنندہ ’میں‘ ہے؛ اس کی شناخت متعین ہے، نہ اس کے بیان کا مقصد و مدعا طے ہے: یہ معلوم نہیں ہو پاتا کہ وہ کون ہے اور کس کو مخاطب کر کے یہ ساری باتیں کیوں کہ رہا ہے؟ تاہم اس کے لہجے پر غور کریں؛ اس کی آواز کا زیر و بم پہچانیں، اس کے ادا کردہ جملوں میں اصرار اور سادہ و سپاٹ بیانیہ کیفیتوں کے حال سے آگاہ ہوں تو ’میں‘ کی شناخت متعین ہو جاتی ہے۔ یہ شناخت، اس بیانیے کے Focalizer سے ہمیں آشنا کر دیتی ہے۔ ہم کہ سکتے ہیں کہ یہ ’’ایک ایسا شخص ہے، جسے غور و فکر کی عادت ہے، جو معمولی باتوں پر غور سے، انسانی زندگی کے بنیادی سوالات اور مسایل تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا اس کا مدعا عام، روزمرہ اور دست یاب صورتِ حال سے خاص اور حقیقی انسانی صورتِ حال تک رسائی ہے۔‘‘ یہ تجزیہ دراصل بیانیے کے نقطۂ ارتکاز یا Focalization تک پہنچنے کی خاطر ہے۔ تاہم واضح رہے کہ یہ تجزیہ اپنی اصل میں تعبیر ہے۔ اور ہر تعبیر، ایک دوسری، نئی اور متبادل تعبیر کا امکان رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں کسی بیانیے کے نقطۂ ارتکاز کی شناخت حتمی نہیں ہوتی۔ ایک ہی بیانیے کے مقصد و مدعا پر اختلاف کی گنجایش رہتی ہے۔

اب اگر فکشن کے پرانے اور نئے نظری مباحث پر نگاہ ڈالیں تو دل چسپ صورتِ حال سامنے آتی ہے۔ پرانے مباحث کے سروکار زندگی، افراد، ماحول، واقعات ہیں جب کہ نئے مباحث اصولوں، ضابطوں، ساختوں سے متعلق ہیں۔ پہلے فکشن میں باہر اور سماج کو اور اس کے مسائل و موضوعات کو ڈھونڈا جاتا تھا، مگر اب ان اصولوں کو تلاش کیا جاتا ہے جو فکشن کے تمام اجزا کو کنٹرول کرتے ہیں۔ پہلے فکشن کو (زندگی کا) آئنہ مگر اب اسے ایک ہیئت / ساخت خیال کیا گیا ہے۔ پہلے مطالعے کی نہج عمرانی (اور نفسیاتی) تھی اور اب سائنسی ہے۔ عمرانی نہج میں فکشن کے ہیئتی پہلو پر توجہ کم اور عمرانی و سماجی مسائل پر زیادہ تھی اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جاتی تھی کہ فکشن معاصر زندگی کی ترجمانی میں کس درجہ کام یاب ہے۔ نیز کیا فکشن سماجی صورتِ حال سے آگاہی کے ساتھ اسے بدلنے کا کوئی امکانی حل بھی پیش کرتا ہے یا نہیں؟ فکشن کی جمالیاتی قدر کا پیمانہ بھی بڑی حد تک معاصر زندگی کی کامل نمایندگی تھا۔ یعنی فکشن کی تکنیک اور اسلوب کے انتخاب کا معاملہ عصری صورتِ حال سے ان کی مناسبت پر منحصر تھا۔ آزاد تلازمات، شعور کی رو، اساطیری و داستانی اسلوب، ان سب کا جواز معاصر زندگی کی صورتِ حال میں تلاش کیا جاتا تھا، لیکن فکشن کے مطالعے کی سائنسی نہج نے فکشن میں عمرانی و سماجی مسائل کی نمایندگی کے سوال کو پس پشت ڈال دیا ہے: اس لیے نہیں کہ ان مسائل کی کوئی اہمیت نہیں یا فکشن میں یہ پیش نہیں ہوتے، بلکہ اس لیے کہ فکشن کے تمام موضوعات بیانئے کی مخصوص ساخت یا گرامر کے تابع ہوتے ہیں۔ اگر اس ’’گرامر‘‘ کو مرتب کر لیا جائے تو یہ جانا جا سکتا ہے کہ مختلف و متنوع موضوعات بیانیے میں کس طور شامل اور پیش ہوتے ہیں۔

دراصل فکشن کی نئی تنقید یعنی بیانیات (Narratology) بڑی حد تک جدید لسانیات کی طرح ہے۔ جس طرح ماہر لسانیات لفظوں کے معانی نہیں بتاتا؛ یہ اس کی ذمے داری ہی نہیں ہے؛ اس کے منصب کا تقاضا یہ واضح کرنا ہے کہ معانی وجود میں کیسے آتے ہیں یا لفظ و معنی کے رشتے کی نوعیت کیا ہے، اسی طرح بیانیات کسی بیانیے کے موضوع کی شرح کرنے کے بجائے اس کی زیریں ساخت کو گرفت میں لینے کی کوشش کرتی ہے جو دراصل کہانی، کلامیے اور عملِ بیان سے عبارت ہوتی ہے۔ ظاہر ہے، اس طور پر یہ فیصلہ نہیں کیا جا سکتا کہ فکشن کے لیے کون سا موضوع

اہم ہے اور عصری یا آفاقی تناظر میں کس موضوع کی کیا اہمیت ہے! نیز فکشن، قاری کو داخلی سطح پر کس قدر متاثر کرتا اور اسے ایک نئی تخیلی دنیا سے متعارف کروا کر اس کے تصورِ کائنات کو بدلنے کی سعی کرتا ہے! یہ سوال بھی سائنسی مطالعاتی نہج نہیں اٹھاتی۔ اب سوال یہ ہے، کیا یہ سوالات فکشن کے لیے غیر متعلقہ ہو گئے ہیں یا بیانیات اپنی مطالعاتی نہج کے منطقی حدود کی پابند ہونے کی وجہ سے ان سوالات پر غور کرنے سے قاصر ہے، یا انھیں معرضِ اعتنا میں لانے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کرتی ؟

اس ضمن میں ایک بات تو یہ ہے کہ بیانیات کسی بھی دوسری تنقیدی تھیوری کی طرح اپنا ایک تعقلاتی فریم ورک رکھتی ہے اور اسی وجہ سے یہ اپنے مخصوص دائرہ عمل میں موثر ہے۔ ہمیں اصولی طور پر اس سے وہ تقاضے (خواہ وہ سوالات کی صورت ہوں یا توقعات کی صورت) کرنا ہی نہیں چاہئیں جو اس کے تعقلاتی فریم ورک سے باہر وجود رکھتے ہوں، خواہ وہ باہر کتنے ہی اہم ہوں۔ اس طرح کا تقاضا گویا سرکنڈے سے شکر حاصل کرنے کی خواہش کرنا ہے۔ تاہم بیانیات کے فریم ورک کے اندر کیے گئے دعووں کو چیلنج کرنے اور ان کے امکانات پر غور کرنے میں حرج نہیں ہونا چاہیے۔

بیانیات کا بنیادی دعویٰ وہی ہے جو ساختیات (اور ہیئت پسندی) کا ہے: معنی ہیئت ہے؛ معنی الگ اور آزاد وجود نہیں رکھتا؛ وہ ہیئت کی وجہ سے ہے اور ہیئت کے اندر ہے اور بیانیات کی اصطلاحوں میں تھیم کلامیے کی وجہ سے ہے اور کلامیے کے اندر ہے۔ گویا کسی بیانیے میں جو موضوع، مسئلہ یا سروکار پیش ہوتا ہے وہ الگ اور آزاد وجود نہیں رکھتا، کلامیے / ہیئت کے تابع ہوتا وار اس کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے۔ موضوع کا اہم یا غیر اہم ہونا، مسئلے کا عصری یا آفاقی ہونا اور سروکار کا مقامی یا عالمی ہونا آئیڈیالوجیکل معاملہ ہے اور بادی النظر میں بیانیات کے بنیادی دعوے سے باہر کی چیز ہے اور اپنی جگہ اہم ہے۔ بیانیات، اپنی سادہ صورت میں، چھوٹے اور بڑے کم تر اور برتر کے اخلاقی اور اقداری فیصلے نہیں دیتی، تاہم وہ یہ ضرور بتاتی ہے کہ بڑے یا چھوٹے کا وجود کیوں کر ممکن ہوتا ہے! اور ظاہر ہے کسی چیز کی ماہیت کو جان لینا اس کی اہمیت کو جانچنے سے زیادہ ''اہم'' اور بنیادی ہے۔ تاہم سوچنے کی بات یہ ہے کہ کیا ماہیت، شے کی اہمیت کا کوئی تصور یا تاثر بھی دیتی ہے؟ راقم کے نزدیک جب ہم کسی شے کی ماہیت دریافت کرتے ہیں تو س کی اہمیت کا کوئی نہ کوئی تصور یا شائبہ بھی تشکیل پا جاتا ہے۔ مثلاً جب کسی بیانیے کے کلامیے اور عملِ بیان کا تجزیہ کیا جاتا ہے، یعنی اس کی ساخت/ماہیت تک پہنچا جاتا ہے تو یہ عمل بہ یک وقت تجزیاتی اور تعبیری ہوتا ہے۔ جب ایک تعبیر پر دوسری طرح کی تعبیر کو ترجیح دی جاتی تو گویا ایک آئیڈیالوجیکل موقف اختیار کیا جاتا ہے۔ اور آئیڈیالوجی کا تعلق اقدار سے، متن کی اہمیت سے ہے۔ یہی دیکھیے کہ گزشتہ صفحات میں جس بیانیہ ٹکڑے کا تجزیہ اور تعبیر کی گئی ہے، اور اس کی ساخت تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہے، ہر چند اس کی اہمیت پر روشنی نہیں ڈالی گئی، مگر جس تعبیر کو اختیار کیا گیا ہے، وہ اس متن کی اہمیت کو تسلیم کرنے کی ہی صورت ہے: وہ متن زیادہ اہم اور بڑا ہے جو معمولی صورتِ حال سے 'غیر معمولی انسانی سوالات' تک پہنچتا ہے۔ اس بحث سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ تنقید اور دیگر سماجی علوم خواہ کتنے ہی سائنسی ہو جائیں، وہ پوری طرح اقدار سے الگ ہو سکتے ہیں، نہ دست بردار!!

حواشی

1. Bal, Mieke: Narratology (Tran. Christine van Bahecmcn); Toronto: University of Toronto Press, 1985.
2. Barthes, Roland: An Introduction to the Structural Analysis of Narrative; in New Literary History, 1996.
3. Brooks, Cleanth, Warren, Rebert Penn: Understanding Fiction; New York: Appletion, 1959.
4. Chatman, Seymour: Story and Dicourse: Narrative Structure in Fiction and Film; Landon: Cornell Up, 1978.
5. Cullar, Janathn: Strucuralist Poetis; Landon: Rautledge, 1975
6. Cullar, Janathan: The Pursuit of Signs: Semoitics, Literature, Deconstruction; Ithaca, Correll Up, 1978.

7. Foster, E. M: Aspects of the Novel; Harmords Worth: Penguin, 1927.
8. Fowler, Roger: Linguistics and the Novel; Landon: Methon, 1977.
9. Genette, Gerard: Narrative Discourse (Tran. Jane E lewin) Oxford: Blackwell. 1972.
10. Herman, David: Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis; Columbus: Ohio State Up 1999.
11. Onega Susan, Gracia Land(eds): Narratology: An Introduction, Landon: Longman, 1996.
12. Prince, Gerald: Narratology: The Form and Functioning of Narrative, Berlin: Monton, 1982.
13. Propp, Vladimir: Morphology of Folktale (tran. Laurence Scott); Austin: University of Taxes press, 1968.
14. Ricoeur, Paul: Narrative Fiction: Contemporary Poetics; Landon, Methens, 1981.
15. Todorov, Tzvetan: Grammaire du Decameron, Monton: The Hague, 1969.
16. Todorov, Tzvetan: Introduciton to Poetics;Brighton: Harrester, 1986.

افسانوی تنقید میں نئے پیراڈایم کی جست جو

...................آئیڈیالوجی اور تفہیم

اردو افسانے کی تنقید عام طور پر تین خطوط پر گام زن رہی ہے: موضوع؛ اسلوب و تیکنیک اور سماجی مطالعہ۔ ان خطوط کو اہمیت دینے کے سلسلے میں توازن برقرار نہیں رکھا گیا، موضوع کے مطالعے میں مقابلتاً زیادہ سرگرمی دکھائی گئی ہے اور اسلوبی، تیکنیکی اور سماجی مطالعات اس کثرت سے نہیں ہو سکے، جس کا مطالبہ اردو افسانہ اپنے فنی تنوع اور سماجیاتی مضمرات کی بنیاد پر کرتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں کہ ہم عموماً فنی و تیکنیکی مسایل سے بھاگتے ہیں۔ دوسری طرف موضوعاتی مطالعے میں بھی سادگی کا یہ عالم ہے کہ اگر افسانے کا موضوع سماج ہے تو اسے سماجیاتی مطالعے کا نعم البدل سمجھ لیا گیا ہے۔ (یہی عالم نفسیاتی اور اساطیری مطالعات کا ہے) حالاں کہ سماجی اور سماجیاتی مطالعے میں اتنا ہی فرق ہے جتنا سماج اور سماجیات میں۔ ایک ڈھیلا ڈھالا تصور ہے اور دوسرا ایک باقاعدہ تھیوری۔ اور تھیوری سے تو ہمیں خدا واسطے کا بیر ہے! بایں ہمہ افسانوی تنقید، اپنی حدوں میں قید رہنے کے باوجود بعض اہم کارنامے سرانجام دینے میں کام یاب ہوئی ہے۔ اسے بھی ایک کارنامہ ہی کہنا چاہیے کہ اردو کی افسانوی تنقید اردو افسانے کو کچھ نئے زاویوں سے سمجھنے کی ضرورت کا احساس ہی نہیں، تحریک بھی دلاتی ہے۔

اب افسانوی تنقید، جسے بیانیات کا نام ملا ہے، اپنا مدار ایک ثنویت پر رکھتی ہے۔ وہ افسانے اور دیگر ہر طرح کے بیانیے کو ''سٹوری'' اور ''ڈسکورس'' میں تقسیم کرتی ہے اور ہر قسم کے افسانوی مطالعات اس ثنویت کی بنیاد پر کرتی ہے۔ سادہ طور پر، کہانی افسانے یا بیانیے کا سلسلہ واقعات ہے اور ڈسکورس وہ سارا بیانیاتی عمل ہے جو کہانی سمیت پورے بیانیے کو محیط ہے۔ کہانی اگر افسانے کا واقعاتی جزر و مد ہے تو ڈسکورس اس کو ممکن بنانے والی لسانی قوت اور حکمتِ عملی ہے۔ روایتی افسانوی تنقید کہانی کو ''بادشاہ مرا تو ملکہ بھی مرگئی'' سے زیادہ نہیں سمجھتی اور پلاٹ کو ''بادشاہ مرا تو اس کے غم میں ملکہ بھی گھل گھل کر مرگئی'' سے آگے خیال نہیں کرتی۔ اس کی نظر میں

گویا واقعات کا زمانی ترتیب میں کوئی بھی سلسلہ کہانی ہے جب کہ زمانی ترتیب میں اگر علت و معلول کا سلسلہ بھی قایم ہو جائے تو یہ پلاٹ ہے، مگر اب کہانی کو ایک نیا پیراڈایم کہا جانے لگا ہے۔ والٹر فشر اسے Narrative Paradigm قرار دیتے ہیں۔ یعنی کہانی اب سادہ واقعاتی سلسلہ نہیں، سماجی حقیقت تک رسائی حاصل کرنے، اس کے ضمن میں فیصلے کرنے اور ردعمل ظاہر کرنے کا ایک ایسا پیراڈایم ہے جو منطقی پیراڈایم سے مختلف ہے۔ ہر چند اسے ایک ابلاغی تھیوری کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ انسان ایک عقلی وجود سے زیادہ ایک بیانیہ وجود ہے، وہ دنیا کی تفہیم اور ترسیل عقلی دلایل کے بجائے بیانیے اور کہانی کی مخصوص منطق کے ذریعے کرتا ہے۔ مگر بیانیہ پیراڈایم افسانوی تنقید میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتی نظر آتی ہے۔ انسان کو بیانیہ وجود قرار دے کر سماج اور کائنات سے اس کے رشتے کی نئی معنویت سامنے لائی گئی ہے اور افسانے یا بیانیے کو انسانی وجود کی بنیادی سچائی قرار دیا گیا ہے، ایک ایسی سچائی جو اس کے ہر سماجی عمل کی وقوع پذیری اور جہت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اور ڈسکورس افسانے کا فقط اسلوب نہیں، افسانے کے راوی اور بیان کنندے کی پیش کی گئی زندگی کی تعبیر ہے۔

بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں بہت کچھ گندھا ہوتا ہے۔ سادہ اور سرسری قرات کرنے والے نقادوں (جن کا جم غفیر ہے) کا المیہ یہ ہے کہ انھیں افسانہ محض کسی سماجی، نفسیاتی، سیاسی، تاریخی، تہذیبی یا تخیلی صورتِ حال کا، براہ راست یا علامتی طور پر ترجمان دکھائی دیتا ہے یا افسانہ نگار کے ''ورلڈ ویو'' کا نمایندہ نظر آتا ہے۔ اس وضع کی افسانوی تنقید، اپنے تمام بلند بانگ دعووں کے باوجود، افسانے کو سماجی، نفسیاتی یا تہذیبی دستاویز یا پھر افسانہ نگار کی ڈائری ثابت کرنے کے علاوہ کوئی خدمت سرانجام نہیں دیتی۔ افسانوی آرٹ میں انسانی و سماجی حقیقت، اس حقیقت کی کتنی ہی زیریں و بالائی سطحیں اور التباسی، تخیلی اور تشکیلی شکلیں سمائی ہوتی اور ان کی ترسیل کے طور موجود ہوتے ہیں۔ ان کی طرف کم ہی دھیان دیا گیا ہے۔ بہ ہر کیف بیانیہ پیراڈایم اور ڈسکورس میں جو عناصر گندھے ہوتے ہیں، ان میں اہم ترین آئیڈیالوجی اور تھیم ہیں۔

افسانے میں ان کی اہمیت کے کئی زاویے ہیں۔ ایک یہ کہ ان کی مدد سے افسانے کی ''سائنس'' تک رسائی حاصل کی جا سکتی ہے: افسانے کے ''کیا'' اور ''کیوں کر'' کا جواب دیا جا سکتا ہے، ایک نئی مگر زیادہ بامعنی سطح پر۔ دوسرا یہ کہ اردو افسانے کی نوع بندی کی جا سکتی ہے۔ حقیقت یہ کہ اردو میں گزشتہ ایک صدی میں تین قسم کے ہی افسانے لکھے گئے ہیں۔ اردو افسانہ یا تو آئیڈیالوجی کی بنیاد پر لکھا گیا ہے، یا تھیم کی اساس پر یا پھر ان دونوں کے بغیر۔ آخری قسم کا افسانہ وہ ہے جو تفریحی نوعیت کا ہے۔ اس میں کہانی، پلاٹ تو ہے، مگر ڈسکورس نہیں ہے۔ کسی ''بیانیاتی معمے'' کو پیش اور رفتہ رفتہ حل کرنے کو کوشش اور قاری کے جذبۂ تجسس اور حیرت کو بیدار کرنے کی سعی تو کی گئی ہے، مگر کسی بھی نوع اور سطح کی ''بصیرت'' کی پیش کش اور اس کی تعبیر کا سامان نہیں ہے جو دوسری قسم کے افسانوں کی لازمی شرط ہے۔

اردو افسانے کی چنیدہ مثالوں میں (جنھیں نمایندہ تصور کر کے پیش کیا جائے گا) آئیڈیالوجی اور تھیم کی صورتِ حال کی وضاحت سے پیش تر ان دونوں کی تھوڑی سی نظری بحث مزید گوارا کر لیجیے۔

آئیڈیالوجی اور تھیم میں فرق اور تعلق کی بحث شاید ہی اٹھائی گئی ہو، حالاں کہ اردو افسانے کی ''روح'' تک پہنچنے کے لیے یہ بحث ناگزیر ہے۔ آئیڈیالوجی اجتماعی اور تھیم انفرادی ہے۔ پہلی تشکیل اور دوسری تخلیق ہے۔ آئیڈیالوجی ایک سماجی گروہ کا وہ مخصوص نقطۂ نظر، عقیدہ، نظام اقدار ہے جو ایک طرف اسے فکری سطح پر منظّم کرتا اور اسے گروہی شناخت دیتا ہے دوسری طرف ارد گرد کی حقیقتوں کی تفہیم کا فریم ورک اور ان حقیقتوں کے سلسلے میں ردعمل ظاہر کرنے کا میدان مہیا کرتا ہے۔ کوئی نقطۂ نظر آئیڈیالوجی اس وقت بنتا ہے، جب اسے تاریخی اور فطری بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ واضح رہے کہ کوئی نقطۂ نظر واقعی فطری اور تاریخی ہو سکتا ہے اور یہ کسی سماجی گروہ کو منظّم بھی کر سکتا ہے۔ لہذا کسی دوسرے اور آئیڈیالوجیکل نقطۂ نظر میں لطیف فرق یہ ہے کہ آخر الذکر تاریخی اور فطری ہوتا نہیں، اسے ایسا بنا کر پیش کیا جاتا ہے۔ اسی صورت میں ہی آئیڈیالوجی اپنی ناگزیر اور بہترین ہونے کا یقین ابھارتی ہے۔ آئیڈیالوجی میں نقطہ نظر کے ''غیر تاریخی'' ہونے کو دبایا جاتا ہے تا کہ اس سے وہ مقاصد حاصل کیے جا سکیں کسی نقطۂ نظر کے تاریخی ہونے سے حاصل کیے جاتے ہیں۔ آئیڈیالوجی ایک طرح سے تاریخ کا استحصال کرتی ہے۔ اردو میں اس کی مثال مارکسی فکر کی ہے۔ یہ اردو میں کسی حقیقی تاریخی عمل کے نتیجے میں پیدا نہیں ہوئی تھی، یہ ایک ایسے تاریخی مرحلے پر اردو میں داخل ہوئی تھی جب ہمارا سماج سامراج کے خلاف مزاحمت کے حقیقی جذبات سے لبریز تھا، لہذا اسے ایک تاریخی ناگزیریت کے طور پر فروغ دینے میں کوئی دقت نہ ہوئی اور

سماج کے ایک بڑے گروہ نے خود کو مارکسی آئیڈیالوجی کی رو سے فکری سطح پر منظّم اور مشخص کر لیا۔ اس کے مقابلے میں تھیم تخلیق کار کا انفرادی موقف ہے اور یہ اسی صورت میں قایم ہو سکتا ہے، جب تخلیق کار اپنے عصر کے کسی مخصوص سماجی گروہ سے فکری اور عقیدتی سطح پر وابستہ ہونے اور اس کی نظر سے دنیا کی تفہیم و تعبیر کے بجائے ایک اپنی ''نظر'' پیدا کرنے میں کام یاب ہو۔ ہر چند آخری تجزیے میں کوئی ''نظر'' یک سر انفرادی نہیں ہوتی، اس کا ماخذ تاریخ یا معاصر فکر میں کہیں نہ کہیں تلاش کیا جا سکتا ہے، مگر آئیڈیالوجی اور تھیم میں فرق یہ ہوتا ہے کہ تھیم کو آئیڈیالوجی کی مانند ''تاریخی اور فطری'' بنا کر پیش نہیں کیا جاتا؛ اسے انسان، سماج، کائنات کی تفہیم کے ایک امکان کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ آئیڈیالوجی لازماً ایک سماجی گروہ کی فکری حلیف ہوتی اور اس کے استحکام کے لیے کوشاں ہوتی ہے، جب کہ تھیم کسی ایک سماجی گروہ کی محدودیت سے اوپر اٹھ کر انسانی فہم اور بصیرت میں اضافے کا موید ہوتا ہے۔ نیز آئیڈیالوجی میں تائید و تقلید کا عنصر ہوتا اور تھیم میں انکار و تنقید کی روش ہوتی ہے۔ یہاں ایک ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ بعض اوقات آئیڈیالوجی میں انکار و تنقید کے عناصر ہوتے ہیں، جیسے مارکسی آئیڈیالوجی میں کثرت سے ہیں، مگر جب آئیڈیالوجی قایم ہو جاتی اور ایک سماجی گروہ اس کی مدد سے منظّم ہو جاتا ہے تو انکار و تنقید کی بھی تائید و تقلید ہونے لگتی ہے، یعنی انکار و تنقید کا عمل انھی خطوط پر اور انھی پیراڈیم کے تحت ہوتا ہے جو آئیڈیالوجی میں موجود ہوتے ہیں۔ ادھر تھیم اپنے خطوط اور پیراڈیم وضع کرتا ہے، مگر اس بات پر زور دیے بغیر کہ ان کی تقلید کی جائے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس میں انسانی فکر کو مہمیز کرنے کا سامان بہ ہر حال ہوتا ہے، جس کی وجہ سے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اب سوال یہ ہے کہ افسانے میں آئیڈیالوجی اور تھیم کی شناخت کیوں کر کی جا سکتی ہے؟ درج ذیل خطوط اور سوالات کی روشنی میں افسانے کا تجزیہ اس شناخت کو ممکن بنا سکتا ہے۔

☆افسانے کا ''نقطۂ نظر'' (view point) کیا ہے؟ واحد متکلم یا ہمہ بین ناظر ہے؟ نیز افسانے کا بیان کنندہ افسانوی عمل میں شریک ہے یا غیر جانب دار ہے؟

☆ کرداروں، واقعات یا صورتِ حال کی وضاحت و تعبیر کرتے ہوئے کیا موقف اختیار کیا گیا ہے؟

☆افسانے کے ڈسکورس میں کس بات کی وضاحت کی گئی ہے اور کس بات کو مخفی رکھا گیا یا ان کہا چھوڑ دیا گیا ہے؟

☆افسانے کا موٹف کیا ہے؟ یعنی کون سی بات یا جملہ یا لفظ افسانے میں تکرار کے ساتھ آتا اور افسانے کے موضوع کی تنظیم کرتا ہے؟

☆افسانے میں Mythos کی صورت کیا ہے؟ یعنی وہ کیا بات یا جملہ ہے جو پورے افسانے میں ایک آدھ بار آتا ہے، مگر افسانے کے موضوع کی یک سر نئ مگر افسانوی عمل سے پوری طرح ہم آہنگ تعبیر کرنے میں مدد دیتا ہے۔

اردو افسانے کی صد سالہ تاریخ میں آئیڈیالوجی اور تھیم متوازی طور پر موجود رہے ہیں۔ اس حقیقت کے باوجود کہ اردو افسانہ رومانیت، ترقی پسندی، جدیدیت، نو ترقی پسندی اور نو جدیدیت یا مابعد جدیدیت ایسی تحریکوں کی زد پر رہا ہے۔ اصولاً ہر تحریک اپنی اصل میں یا اپنے مضمرات میں آئیڈیالوجیکل ہوتی ہے، اس لیے سادہ طور پر تو ان تحریکوں کے زمانے میں لکھے گئے افسانے کو آئیڈیالوجیکل قرار دیا جا سکتا ہے۔ یعنی کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی کی تیسرے دہے سے چھٹے دہے تک لکھا گیا افسانہ ترقی پسند آئیڈیالوجی کا علم بردار اور حلیف ہے اور چھٹی اور ساتویں دہائی کا افسانہ جدیدیت کی آئیڈیالوجی کو مستحکم کرتا ہے۔ مگر، ظاہر ہے، یہ نہ اردو افسانے سے انصاف ہے اور نہ افسانہ نگاروں سے۔ اس صورت میں اردو افسانہ اپنے عہد کی حاوی آئیڈیالوجی کا مثنی بن کر رہ جاتا ہے۔

اصل سوال یہ ہے کہ اردو افسانے میں آئیڈیالوجی اور تھیم کی کارفرمائی کی کیا کیا صورتیں ہیں؟ اس ضمن میں پہلی بات یہ کہ کہیں تو آئیڈیالوجی اپنی واشگاف صورت میں پیش ہوئی ہے، کہیں مخفی صورت میں اور کہیں آئیڈیالوجی اور تھیم ایک دوسرے میں گندھ گئے ہیں۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ اردو افسانہ ان دونوں کے حوالے سے تنوع کا مظاہرہ کرتا ہے۔

☆

سعادت حسن منٹو کے بیش تر افسانے تھیم پر مبنی ہیں۔ منٹو کا افسانوی عمل کسی سماجی یا ادبی گروہ کا حلیف بننے سے انکار کرتا اور ایک نیا اور منفرد تھیم تخلیق کرتا ہے۔ اس امر کی ایک عمدہ مثال ان کا افسانہ **جانکی** ہے۔ واحد متکلم کے ''نقطۂ نظر'' میں لکھے گئے اس افسانے کا موضوع ''عورت کی محبت'' ہے اور تھیم یہ ہے: ''عورت ایک آزاد و خود مختار وجود ہے۔ وہ محبت کے فیصلے آزادانہ طور پر

کرتی ہے اور اپنی ہر محبت میں پرخلوص ہوتی ہے۔'' واضح رہے کہ موضوع اور تفہیم میں فرق ہوتا ہے اور اس فرق کا لحاظ اکثر نہیں رکھا گیا۔ کسی افسانے کا موضوع ایک عام سچائی، رویہ، قدر، مسئلہ کچھ بھی ہوسکتا ہے۔ اس لیے موضوع سے کسی افسانے کے امتیاز کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس کے مقابلے میں تفہیم خاص ہوتا ہے۔ جیسے اس افسانے کا موضوع ''عام'' ہے، جب کہ تفہیم خاص ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہر خاص تفہیم میں ایک عمومی صداقت یا اصول بننے کا امکان ہوتا ہے۔

کبھی تفہیم افسانے میں کسی مکالمے یا افسانے کے بیان کنندہ کی پیش کی گئی تعبیر میں بیان ہو جاتا ہے اور کبھی یہ پورے افسانے میں ریزوں کی صورت بکھرا ہوتا ہے اور اسے تنکا تنکا جمع کرنا پڑتا ہے، تاہم تفہیم کی تائید افسانے کی مجموعی صورتِ حال سے ہوتی ہے۔ **جانکی** تین مردوں: عزیز، سعید اور نرائن سے محبت کرتی ہے۔ عزیز اور سعید سے بیک وقت اور نرائن سے اس وقت جب عزیز اور سعید اسے چھوڑ جاتے ہیں۔ افسانے میں جانکی کی پہلی دو محبتوں کی تفصیل ملتی ہے اور تیسری محبت کی محض قوی شہادت پیش کرنے پر اکتفا کیا گیا ہے۔ جانکی کا بہ یک وقت دو مردوں سے محبت کرنا اور اور ان سے مایوس ہونے کے بعد پھر نرائن کی محبت میں مبتلا ہونا، سماج کی حاوی اخلاقی آئیڈیالوجی کی رو سے سخت معیوب بات ہے۔ جانکی کا طرزِ عمل مشرقی عورت کے اس تصور سے بری طرح متصادم ہے، جس کے مطابق عورت زندگی میں فقط ایک مرتبہ محبت کرتی اور پھر پوری عمر اس محبت کے استحکام یا اس کی یاد میں بہ خوشی بسر کر دیتی ہے۔ یلدرم اور نیاز کے افسانے عام طور پر اسی تصور کو پیش کرتے ہیں۔ منٹو اس افسانے میں اس تصور کو بلند بانگ انداز میں ردّ کرنے کا بیانیہ پیش کیے بغیر، اس کے برعکس تصور پیش کرتے ہیں۔ اس تصور کے مطابق عورت ایک وقت میں ایک سے زائد مردوں سے محبت کرسکتی ہے اور اپنی ہر محبت میں ایک جیسی گرمیِ جذبات کا مظاہرہ کرسکتی ہے۔ جانکی جس اخلاص کے ساتھ عزیز کو خط لکھتی ہے، اسی اخلاص کے ساتھ سعید کو ٹیلی گرام پہ ٹیلی گرام بھیجتی ہے اور اسی گرمیِ جذبات کا مظاہرہ وہ نرائن کی زینتِ آغوش بننے کی صورت میں کرتی ہے۔

اگر اس تفہیم کو منٹو کے پورے افسانوی بیانیے سے ہٹ کر دیکھیں تو جانکی ایک عیاش عورت کے طور پر سامنے آتی ہے، لیکن اگر اسے افسانے کے بیانیاتی تناظر میں دیکھیں تو وہ محض ایک جوان عورت ہے جو اپنی ذات کا اثبات ایک مرد کے ساتھ پرخلوص رشتے کی صورت میں دیکھتی ہے۔ اس کے لیے اصل اہمیت ''پرخلوص رشتے'' کی ہے۔ یہ رشتہ اس کے لیے ایک ایسے چراغ کی مانند ہے جس کے سامنے مرد کا انفرادی وجود پرچھائیں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ جانکی کے نزدیک تینوں مردوں کی انفرادی شخصیتیں ایک لحاظ سے بے معنی ہیں۔ عزیز شادی شدہ ہے، سعید عیاش اور بدمزاج ہے، نرائن کی سرے سے کوئی شخصیت ہی نہیں ہے۔ اگر اس تفہیم کو ذرا مزید گہرائی میں دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ خود جانکی کی شخصیت تو ہے، مگر وہ اسے اپنے رشتوں میں آڑے نہیں دیتی۔ افسانے میں جب وہ یہ کہتی دکھائی گئی ہے: ''سعادت صاحب میں پوچھتی ہوں، اس میں جرم کی کون سی بات ہے، اپنی ہی تو یہ چیز ہے اور قانون بنانے والوں کو یہ بھی معلوم ہونا چاہیے کہ بچہ ضایع کرتے ہوئے تکلیف کتنی ہوتی ہے۔''۔ تو یہاں وہ اپنی شخصیت کا ہی اظہار کرتی ہے، اور یہ شائبہ بھی ہوتا ہے کہ یہ ایک مضبوط اور انحراف پسند شخصیت ہے۔ ایک دوسرے زاویے سے جانکی کا یہ بیان اس کے آیندہ اعمال کو بنیاد اور جواز بھی مہیا کرتا ہے۔ نیز وہ عزیز، سعید اور نرائن سے تعلق میں کسی بھی وقت اپنی ''انحراف پسند شخصیت'' کو نہ تو مقابل لاتی ہے اور نہ اس کے استحکام کی کسی کوشش میں مصروف نظر آتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ خود اپنی اور تینوں مردوں کی شخصیتوں کو پس پشت ڈالنے کا مطلب یہ باور کرانا ہے کہ مرد عورت کے رشتے میں شخصیت منہا ہو جاتی ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ کردار اور شخصیت میں نہایت نازک فرق ہوتا ہے، اور یہ فرق نظر انداز کرنے سے افسانے کی تفہیم میں خاصی گڑبڑ ہو جاتی ہے۔ جانکی شخصیت رکھتی ہے اور افسانے کا کبیری کردار (Protagonist) ہے اور یہ دونوں باتیں ایک دوسرے سے مربوط ہونے کے باوجود مترادف نہیں ہیں۔ قسم کے اعتبار سے وہ مدوّر کردار (Round Character) ہے۔ گویا ایسا کردار جس کے اوصاف پے چیدہ اور ہماری عمومی فکر کی طرز کو چیلنج کرنے والے ہیں۔ ہم آسانی کے ساتھ جانکی کے کردار پر کوئی حکم نہیں لگا پاتے۔ وہ ہمارے عورت کے روایتی تصور پر ضرب لگانے کے باوجود ہمارے دل میں اپنے لیے نفرت نہیں ابھارتی۔ ہم اندر سے ایک قسم کی ٹوٹ پھوٹ کے علی الرغم اسے بھلانے، نظر انداز کرنے یا مسترد کرنے پر خود کو آمادہ نہیں کر پاتے۔ وہ ہمارے دل میں اپنے لیے ہم دردی نہیں ابھارتی، مگر حقارت کو بھی تحریک نہیں دیتی۔ یہی اس کردار کی پے چیدگی ہے۔ دوسری طرف اس کی شخصیت

مدوّر نہیں، چپٹی (Flat) ہے، یعنی اس کے اوصاف کو آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ شخصیت، ایک انفرادی نقطۂ نگاہ کا دوسرا نام ہے۔ جانکی کا نقطۂ نگاہ اپنے وجود کی خود مختاری کو منوانے سے عبارت ہے۔ وہ اپنے جسم اور وجود کو اپنی ملکیت سمجھتی ہے، اور اس ملکیت کے سلسلے میں وہ سماج اور اس کی اخلاقیات کی حاکمیت کو قبول کرنے سے انکار کرتی ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ بہ طور کردار اپنی خود مختاری پر اصرار کے بجائے اس کی قربانی دیتی ہے اور اسی بنا پر پنے رشتوں کو نبھانے میں کامیاب ہوتی ہے۔ یہاں ایک لمحے کے لیے اگر آپ علی عباس حسینی کی میلہ گھومنی کو ذہن میں لائیں تو کردار اور شخصیت کا فرق مزید آئنہ ہو جاتا ہے۔ میلہ گھومنی کا کردار کسی حد تک مدوّر تو ہے، مگر اس کی کوئی شخصیت نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ محض ایک کردار ہے، جس کی شخصیت کی نمو ہوئی ہی نہیں۔ وہ افسانے میں اپنے کردار کے اعتبار سے جانکی سے کافی مشابہت رکھتی ہے، وہ بھی تین مردوں سے وابستہ دکھائی گئی ہے: درزی، منوا اور گاؤں کے کسان سے، مگر اسے اپنے وجود کی خود مختار حیثیت کا شعور نہیں اور نہ ہی اپنے وجود کے ”بے بس کر دینے والی سماجی، جنسی قوتوں“ کے ماتحت ہونے کی آگاہی ہے۔ آگاہی شخصیت کی شرطِ اوّلین ہے۔

ہر تھیم ایک منفرد اور مخصوص زمانی و مکانی صورتِ حال میں پیش ہوتا اور تشکیل پاتا ہے، اس لیے خاص ہوتا ہے مگر اس میں اپنے حدود کو پھلانگنے کے ”نشانیاتی امکانات“ ہوتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو یہ تھیم نہیں، آئیڈیالوجی ہے۔ نشانیاتی امکانات کو علامتی معنیاتی امکانات سے ممیّز کرنے کی ضرورت ہے۔ نشانیاتی امکانات، تھیم میں مضمر خیال، تصور کو، تھیم کی بنیادی منطق سے وابستہ رکھتے ہوے، پھیلانے کے عمل سے عبارت ہیں، جب کہ علامتی امکانات میں، علامت کی بنیادی منطق کو بھی پھلانگا جا سکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تھیم کی جب تعمیم کی جاتی ہے، اس کی خصوصیت کو عمومیت میں بدلنے کی کوشش کی جاتی ہے تو یہ سارا عمل تھیم کی اس بنیادی منطق کے اندر ہوتا ہے جو ”مخصوص زمانی و مکانی صورتِ حال“ سے عبارت ہے۔ اردو کی افسانوی تنقید میں افسانوں کے تجزیوں اور تعبیروں میں اس اصول کی ہرگز پروا نہیں کی جاتی اور افسانوں کی من مرضی کی تعبیریں کی جاتی ہیں۔ اور پھر یہ سوچنے کی زحمت بھی نہیں کی جاتی کہ ایسا کرنا افسانوی متن کا استحصال ہی نہیں، انسانی فکر کے ساتھ ایک بڑا کھلواڑ بھی ہے۔ افسانے کی ہر صورتِ حال علامتی نہیں ہوتی۔ بہ ہر کیف اگر **جانکی** کے تھیم کی تعمیم کریں، یعنی اس کے نشانیاتی امکانات کی دریافت کریں تو تین باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ عورت ایک خود مختار وجود ہے۔ دوسری یہ کہ مرد عورت کے جذباتی و جنسی رشتے میں خلوص اس وقت پیدا ہوتا ہے جب دونوں کی شخصیتیں منہا ہو جائیں۔ اگر اس رشتے میں ایک یا دونوں فریق اپنے انفرادی و شخصی وجود کو برقرار اور مستحکم رکھنے کی سعی کریں تو ان کا انفرادی وجود تو شاید برقرار رہ جائے اور اس کی نشو و نما بھی ہو جائے، مگر یہ رشتہ خلوص سے محروم ہو جائے گا۔ دوسری یہ بات متبادر ہوتی ہے کہ انسان جب بھی کسی رشتے میں بندھتا ہے تو اپنے اس جوہر سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے، جو اس رشتے کی عدم موجودگی میں اس کی شاید سب سے اہم یافت ہوتا ہے۔ زبان سیکھنے سے لے کر کسی گروہ کا حصہ بننے یا کسی سماجی، سیاسی، انتظامی کمیونٹی میں شامل ہونے کے عمل میں یہ بات مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں، ایک وقت میں ایک بات کا اثبات ہوتا ہے: آدمی کی شخصیت وانفرادیت کا یا رشتے کا۔

اب اگر غور کریں تو **جانکی** کے تھیم کی یہ تعمیم ہمیں ایک نازک صورتِ حال سے دوچار کرتی ہے۔ تعمیم کے نتیجے میں جو دو باتیں سامنے آئی ہیں، ان کی نوعیت کیا ہے؟ کیا یہ عمومی صداقت ہیں یا اصول؟ اخلاقی قدر ہیں یا ایک ایسی صداقت کا اظہار جو موجود اور کارفرما تو ہے، مگر جس سے ہم عام طور پر آگاہ نہیں ہوتے؟ اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان سوالوں کے معقول جواب تک کیسے پہنچا جا سکتا ہے؟

اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ صرف بیانیہ پیراڈائم کے ذریعے ہی ہم مذکورہ نازک صورتِ حال سے عہدہ برا ہو سکتے ہیں۔ بیانیہ پیراڈائم کی اہم شرط ”بیانیہ استدلال“ ہے، جو عقلی استدلال سے مختلف ہے۔ بیانیہ استدلال، بہ قول والٹر فشر، تنظیم (coherence) اور مطابقت (fidelity) سے عبارت ہے۔ یعنی بیانیے کے تمام اجزا (واقعات، بیانات، اطلاعات وغیرہ) میں ربط و تنظیم ہو اور بیانیے سے باہر کی صورتِ حال میں کسی نہ کسی سطح کی مطابقت ہونی چاہیے۔ باہر کی صورتِ حال میں قارئین سے لے کر ان کے تصورات و توقعات اور اشیا و مظاہر کے جاننے سمجھنے کے طریقے تک، سب شامل ہے۔ ظاہر ہے عقلی استدالال اس سے مختلف ہوتا ہے اور اس میں یہ باتیں بہ طور شرایط شامل نہیں ہوتیں۔

بیانیہ استدلال کی اس وضاحت کی روشنی میں غور کریں تو جانکی کے تھیم کی تعمیم سے حاصل

ہونے والی پہلی بات ایک نیم فلسفیانہ اصول ہے۔ بشر مرکزیت فلسفے نے انسان کو ایک منفرد ہستی قرار دیا ہے، جو اپنے وجود سے متعلق تمام فیصلے کرنے میں آزاد ہے۔ افسانے میں یہ اصول اپنے فلسفیانہ پس منظر کے ساتھ ظاہر نہیں ہوا، بلکہ بیانیہ پیراڈائم کے اندر پیش ہوا ہے۔ اسے ایک عام فلسفیانہ اصول، جس کا اطلاق تمام انسانوں پر ہوتا ہو، کے بجائے ایک خاص پس منظر کی عورت کی نسبت سے پیش کیا گیا ہے۔ یہ عورت سماجی بندھنوں سے نئی نئی آزاد ہوئی ہے: اسے پشاور سے بمبئی تک اکیلے سفر کرنے اور فلمی دنیا میں قسمت آزمانے اور مردوں سے آزانہ اختلاط کی آزادی ملی ہے۔ وہ اپنی آزادی کا شعور رکھتی، اس شعور کا اظہار کرتی اور اسے اپنے آزادانہ فیصلے کرنے میں بروے کار بھی لاتی ہے، مگر اس ردّ عمل کو بھی اپنے شعور سے برابر متصادم دیکھتی ہے، جو اس کی آزادی کے ضمن میں سماج ظاہر کرتا ہے۔ اسی تصادم کے جواب میں وہ اپنی خودمختاری کا اعلان کرتی ہے۔ لہٰذا جانکی کے تھیم کی عمومیت انسانی انا کی خودمختاری کے ایک عام فلسفیانہ اصول سے عبارت نہیں، بلکہ مذکورہ سماجی صورتِ حال میں مقید نسوانی شخصیت کی خودمختاری کا اصول ہے۔ اسے مذکور سماجی صورتِ حال میں محصور عام انسانی شخصیت کی خودمختاری بھی قرار نہیں دیا جا سکتا، اس لیے کی جانکی اپنے جینڈر سے اوپر اٹھنے کا امکان نہیں رکھتی۔ جب کہ اس افسانے کے تھیم کا دوسرا پہلو اخلاقی قدر ہے۔ اس لیے کہ ہر وہ قدر اخلاقی ہوتی ہے، جس میں کسی نہ کسی درجے میں سماجی افادیت ہو، جو سماج میں افراد کے رشتوں کو مستحکم اور مفید بناتی ہو اور یہ ایک اخلاقی قدر ہے کہ فرد کسی رشتے کے وجود اور بقا کی خاطر اپنی شخصیت کو بالائے طاق رکھے۔ جب کہ تیسری بات ایک ایسا اصول ہے جو سماجی میکانزم میں کارفرما تو ہے مگر جو نظروں سے اوجھل ہے۔ اس لیے اس افسانے کا تھیم اپنی تعمیمی صورت میں ہمیں اپنے سماجی عمل کی تفہیم میں مدد دیتا ہے، مگر بیانیہ استدلال کے ذریعے۔ چوں کہ یہ ایک اصول ہے، اس لیے یہ ہمیں یہ اختیار بھی دیتا ہے کہ ہم اسے اختیار کریں یا مسترد۔ ہم اپنی شخصیت کا اثبات کریں یا اپنے سماجی رشتوں کا۔ اس سے آگے اس افسانے کی نشانیاتی حدود ختم ہو جاتی ہیں۔ یعنی یہ افسانہ یہ بتانے سے قاصر ہے کہ آدمی کے لیے احسن صورت کیا ہے؟ اپنی شخصی نمو یا سماجی سالمیت۔

اب تک تھیم کے تجزیے میں زیادہ تر کہانی پر انحصار کیا گیا ہے اور افسانے کے دوسرے ''حصے'' ڈسکورس کی طرف کم رجوع کیا گیا ہے۔ واضح رہے کہ تھیم ہو یا آئیڈیالوجی، دونوں کے تجزیے میں کہانی اور ڈسکورس اہمیت رکھتے ہیں، تاہم یہ اہمیت یکساں نہیں ہوتی۔ یہ درست ہے کہ ہر افسانہ، کہانی اور ڈسکورس پر مشتمل ہوتا ہے، مگر ہر افسانے میں دونوں کی کارفرمائی کا عالم یکساں نہیں ہوتا۔ بعض میں کہانی اور بعض میں ڈسکورس حاوی ہوتا ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ کسی افسانے کی کہانی عمدہ، مگر اس کا ڈسکورس ناقابلِ رشک ہوتا ہے: افسانے میں واقعات کا انتخاب، ان کا باہمی ربط، اچانک اور متوقع طور پر وقوع پذیر ہونے والے ''موتف نما واقعات'' قاری کو متوجہ اور متاثر کرتے ہیں، مگر ان کے بیان، راوی کی تعبیروں اور تبصروں میں فنی اور نفسیاتی بصیرت کی افسوس ناک کمی ہوتی ہے۔ مقبولِ عام فکشن اس امر کی سب سے بڑی مثال ہے۔ لہٰذا افسانوی تجزیے میں یہ دیکھنا لازم ہوتا ہے کہ کس افسانے میں کہانی، ڈسکورس پر غالب ہے اور کہاں اس کے برعکس صورت ہے۔ **جانکی** کے تجزیے میں اگر کہانی پر انحصار زیادہ کیا گیا ہے تو اس کی وجہ ظاہر ہے۔ کہانی اور ڈسکورس کی باہمی صورتِ حال کو سمجھے بغیر محض کہانی، یا فقط ڈسکورس پر انحصار کرنے سے افسانے کی فنی و جمالیاتی قدر اور اس کے معنیاتی ابعاد نظروں سے اوجھل رہتے ہیں۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ اس اعتبار سے موزوں افسانہ ہے کہ اس میں ڈسکورس، کہانی پر حاوی ہے۔ اس مفہوم میں کہ اس افسانے کی معنوی کائنات کی تشکیل میں کہانی سے زیادہ، کہانی کے بیانیہ عمل، کرداروں کے بیانات اور راوی (جو واحد غائب، غیر جانب دار اور ہمہ بین ہے) کی تعبیرات، کا حصہ ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کا موضوع 'تقسیمِ ہند' ہے۔ اسے بعض نے 'آزادیِ ہند' بھی کہا ہے، جو درست نہیں، اس لیے کہ ایک تو تقسیمِ ہند اور آزادیِ ہند کے معنوی تلازمات میں کافی فرق ہے، اس کے باوجود کہ یہ دونوں باتیں بہ یک وقت ممکن ہوئیں: ایک کا مفہوم سیاسی اور قومی ہے تو دوسرے کے مفہوم میں ثقافتی، مذہبی تلازمات کا غلبہ ہے۔ اور قومی مفہوم بھی کوئی سادہ اور یک جہت مفہوم نہیں ہے۔ اس کی تہ میں وہ جغرافیائی اور مذہبی تصوراتِ قومیت موجود ہیں جو آزادیِ ہند کی تحریک کے دوران میں کارفرما تھے۔ یہاں یہ سوال اٹھانا بے محل نہیں کہ منٹو نے **ٹوبہ ٹیک سنگھ** میں تقسیمِ ہند کو آزادیِ ہند پر ترجیح کیوں دی؟ اس کا سیدھا سادہ جواب یہ ہے کہ ترجیح کا معاملہ ہمیشہ اقداری اور آئیڈیالوجیکل ہوتا ہے، مگر منٹو کا بہ طور افسانہ نگار کمال یہ کہ اس نے اپنے عہد کی

سیاسی قومی فضا کے معاملے میں ایک آئیڈیالوجیکل موقف تو اختیار کیا، مگر اپنے افسانوی بیانیوں پر اس موقف کا بوجھ نہیں لادا۔ وہ اپنے افسانے کو آئیڈیالوجی کا ترجمان یا آئیڈیالوجی کی تشہیر کا ذریعہ نہیں بناتے۔ ان کے یہاں آئیڈیالوجی افسانوی متن سے باہر، ایک ترجیحی شعور کے طور پر موجود ہوتی ہے۔ اور افسانہ تھیم پر مبنی ہوتا ہے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ **ٹوبہ ٹیک سنگھ** کو ایک آئیڈیالوجیکل متن کے طور پر پڑھا گیا ہے اور اس کے موضوع کو تقسیم کے بجائے، محدود طور پر آزادیِ ہند قرار دیا گیا ہے۔ اس رویے کو متن کی 'آزادی' پر نقاد کے شب خون مارنے کی کوشش کے علاوہ کیا نام دیا جا سکتا ہے! **ٹوبہ ٹیک سنگھ** بلاشبہ تھیم کا افسانہ ہے۔ اور اس کا تھیم ہے: '' آدمی کا وجود اور شناخت اس دھرتی کی مرہون ہے، جہاں وہ پیدا ہوتا ہے۔ اس دھرتی کی تقسیم سے آدمی کا وجود اور شناخت تقسیم کے اس بحران کا شکار ہوتے ہیں، جس سے آدمی سمجھوتا کر سکتا ہے نہ اس سے باہر نکل سکتا ہے۔''

یہ تھیم، فلسفے کے قبل تجربی اصول (a priori) کی مانند نہیں ہے، جسے من مرضی کا نتیجہ اخذ کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اس افسانے کو بآسانی آئیڈیالوجیکل افسانہ قرار دیا جا سکتا تھا۔ اصل یہ ہے کہ یہ تھیم افسانے کے ڈسکورس میں اسی طرح سرایت کیے ہوئے ہے جس طرح برف میں پانی! کسی افسانے میں آئیڈیالوجی کی کارفرمائی جانچنے کا ایک پیمانہ یہ ہے کہ اس میں راوی یا بیان کنندہ، افسانوی عمل میں کتنا دخل انداز ہوتا ہے۔ وہ کسی کردار کے اوصاف کی وضاحت اور کسی واقعے کی تعبیر میں کتنا حصہ لیتا ہے۔ اگر یہ حصہ افسانے میں اس کے متعین کردار سے زیادہ ہو اور یہ قاری کو افسانے کے خاص مفہوم کی طرف ہانکنے کے مترادف ہو تو سمجھیے آئیڈیالوجی کارفرما ہے۔ مثلاً افسانہ **کفن** میں جہاں سماجی صورتِ حال کے تناظر میں مادھو اور گھیسو کی ذہنیت کا تجزیہ کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ ''جس سماج میں رات دن محنت کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی..... اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔'' یہ سراسر بیان کنندہ کی افسانوی عمل میں کھلی مداخلت ہے۔

ٹوبہ ٹیک سنگھ کا مذکورہ تھیم پاگلوں کے تبادلے کی اس کہانی کے ذریعے پیش کیا گیا ہے، جو ۱۹۴۹..۵۰ء کے زمانے کو محیط ہے۔ یہ وہی زمانہ ہے جب سرحد کے دونوں اطراف سے آبادیوں کا تبادلہ ہو رہا تھا۔ ''دانش مندوں کے فیصلے کے مطابق.... بالآخر ایک دن پاگلوں کے تبادلے کے لیے مقرر ہو گیا... وہ مسلمان پاگل جن کے لواحقین ہندستان میں ہی تھے، وہیں رہنے دیے گئے تھے جو باقی تھے ان کو سرحد پر روانہ کر دیا گیا۔ یہاں پاکستان میں چوں کہ قریب قریب تمام ہندو سکھ جا چکے تھے، اس لیے کسی کو رکھنے رکھانے کا سوال ہی پیدا نہ ہوا، جتنے سکھ پاگل تھے، سب کے سب پولیس کی حفاظت میں سرحد پر پہنچا دیے گئے۔'' یہاں سب سے پہلا سوال ہی یہ پیدا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے پاگلوں کے تبادلے کی کہانی کا ہی انتخاب کیوں کیا؟ کیا مذکورہ تھیم کے لیے پاگلوں کی کہانی ہی اسے موزوں لگی؟ تقسیم کے موضوع کے سلسلے میں پاگل خانے کی کیا خصوصی معنویت ہے، جس کی ترسیل افسانہ نگار کو مطلوب ہے؟ اس کے جواب میں یہ کہنا تو نری سادہ لوحی ہو گی کہ چوں کہ منٹو نے کچھ عرصہ لاہور کے پاگل خانے میں گزارا تھا، اس لیے وہ کچھ خصوصی تجربات رکھتے تھے اور انھی کو اس افسانے میں باندازِ دگر پیش کیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ اس افسانے کے تھیم کا نشانیاتی اور 'وجودیاتی تعلق' پاگل خانے کے ساتھ ہے۔

منٹو نے اس افسانے میں جن پاگلوں کو پیش کیا ہے، اگرچہ وہ کئی قسم کے ہیں، مگر کوئی ایک بھی ایسا نہیں، جس کی حرکات یا بیانات کی تقسیم کے ضمن میں گہری معنویت نہ ہو۔ مثلاً پہلا پاگل مسلمان ہے جو بارہ برس سے ''زمیندار'' کا مطالعہ کر رہا ہے۔ جب اس سے پاکستان کے بارے میں پوچھا جاتا ہے تو اس کا جواب آج ساٹھ برس بعد زیادہ بلاغت کے ساتھ سمجھ میں آتا ہے۔ ''ہندستان میں ایک ایسی جگہ ہے جہاں استرے بنتے ہیں۔'' استرے کی لغوی اور استعاراتی معنویت عیاں ہے: سنگدلی اور مہارت سے کاٹنا، آدمی کا گلہ ہو، دوسروں کا حق ہو کہ آئین اور قانون! اسی طرح ایک پاگل کا درخت پر چڑھ کر یہ اعلان کرنا کہ ''میں ہندستان میں رہنا چاہتا ہوں نہ پاکستان میں..... میں اس درخت پر ہی رہوں گا۔'' انخلاع کی تمثیل اس سے بہتر کیا ہو گی! اور ایم۔ ایس۔ سی پاس ریڈیو انجینئر کا باغ کی روش پر تمام کپڑے اتار کر، ننگ دھڑنگ گھومنا شروع کرنا، قبل منطق عہد میں پہنچنے کی تمثیل ہے۔ ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کرنا بے جا نہیں کہ پاگل خانے میں مریض نہیں، منحرفین رکھے جاتے ہیں **ٹوبہ ٹیک سنگھ** کے تمام پاگل ایک درجے

میں منحرفین ہیں۔ مریض اور ’پاگل منحرف‘ میں موٹا فرق یہ ہے کہ مریض اردگرد سے لاتعلق ہوتا ہے، وہ اردگرد میں رونما ہونے والے ان واقعات سے جو اس کے طبعی وجود پر اثر انداز نہیں ہوتے، ان کے سلسلے میں کسی ردعمل کا مظاہرہ نہیں کرتا۔ دوسرے لفظوں میں وہ محض جسم کی سطح پر جیتا ہے، جب کہ پاگل اردگرد کے واقعات پر ردعمل ظاہر کرتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اس کا ردعمل ، شعورِ عامہ سے مختلف ہوتا اور بعض صورتوں میں اس کے برعکس ہوتا ہے۔ اس کا ردعمل ایک طرح کا کوڈ ہوتا ہے، جس کی تفہیم کے لیے شعور عامہ کو ایک نئی ، مگر اس کوڈ سے نشانیاتی سطح پر ہم آہنگ منطق وضع کرنا پڑتی ہے۔ تمام منحرفین بھی اپنے اعمال کی نئی منطق پیش کرتے ہیں ***ٹوبہ ٹیک سنگھ*** میں کئی کوڈ ہیں۔

منٹو کے اس افسانے میں پاگل خانہ، مریضوں کی جائے پناہ یا علاج گاہ نہیں، منحرفین کا مستقر ہے! یہ وہ سب لوگ ہیں جو اپنے عہد کے ’خداؤں‘ سے الگ اور انحراف پسندانہ زاویہ نگاہ رکھتے ہیں۔ ان میں بھی ’خدا‘ بننے کی صلاحیت ہے اور اسی بنا پر قید ہیں۔ افسانے میں یہ Mythos محض اتفاق سے پیش نہیں ہوا کہ ”ایک پاگل ایسا بھی تھا جو خود کو خدا کہتا تھا۔ اس سے جب ایک روز بشن سنگھ نے پوچھا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں ہے یا ہندستان میں تو اس نے حسب عادت قہقہہ لگایا اور کہا ’وہ پاکستان میں ہے نہ ہندستان میں۔ اس لیے کہ ہم نے ابھی تک حکم نہیں دیا۔“ آخر پاگل پن میں خدا کے ساتھ تماثل کیوں؟ یقیناً اس کی گہری نفسیاتی اور ثقافتی وجہ ہے۔ پاگل پن میں ’اختیار اور اقتدار‘ کی ثقافتی علامتیں ،نفسیاتی صداقت بن کر اپنا اظہار کرتی ہیں۔ ڈیوڈ کوپر نے میشل فوکو کی معروف کتاب ***پاگل پن اور تہذیب*** کے پیش لفظ میں برسبیلِ تذکرہ نہیں، سوچ سمجھ کر لکھا ہے کہ

"Madness, for instance, is a matter of voicing the realization that I am (or you are) Christ."

ٹوبہ ٹیک سنگھ کے تمام پاگل تقسیم کے واقعے پر ردعمل ظاہر کرتے ہیں۔ اور ایک متبادل نقطۂ نظر (Counter View) پیش کرتے ہیں۔ یہ نقطۂ نظر اس عہد کی سماجی اور سیاسی تاریخ کے اس خلا کو بھرتا ہے، جو اس عہد کے خداؤں نے اپنے فیصلوں کے ذریعے پیدا کر دیا تھا۔ یہ پاگل اس عہد کی تاریخ کا متبادل بیانیہ لکھتے ہیں۔ اور اس بیانیے کا ہیرو بشن سنگھ ہے!

بشن سنگھ کے پاگل پن کے بیانیے کا تجزیہ کیا جائے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہ ذہنی مریض نہیں ،ایک دیدہ ور (Visionary) ہے، مگر ایک ایسا دیدہ ور جس کی دیدہ وری اور بصیرت، اپنے لسانی تشکیلی مرحلے میں مسخ ہو گئی ہے۔ چوں کہ اس کی دیدہ وری اپنی ’وجودیاتی سطح‘ پر سلامت ہے، اس لیے وہ اسے کام میں لاتا اور اس کی روشنی میں فیصلے بھی کرتا ہے۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت اس کا آخری اقدام ہے۔ زمین کے اس ٹکڑے پر اوندھے منھ گرنا، جس کا کوئی نام نہیں ہوتا اور جس کے دونوں اطراف دو نئے ممالک ہیں، اس کا اختیاری فیصلہ تھا۔ اور یہی فیصلہ دراصل اس بحران سے نکلنے کا واحد حل تھا، جس میں بشن سنگھ تقسیم کی خبر سننے کے بعد گرفتار ہو گیا تھا۔

بشن سنگھ کے پاگل پن کے محرکات افسانے میں مذکور نہیں ہیں، بس یہ بتایا گیا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں اس کئی زمینیں تھیں۔ اچھا کھاتا پیتا زمیندار تھا کہ اچانک دماغ الٹ گیا۔ اس کے دماغ کے الٹنے کے واقعے کو پندرہ برس قبل بتایا گیا ہے۔ اس امکان کو بھی مسترد نہیں کیا جا سکتا کہ اس کے رشتہ داروں نے اس کی زمینوں پر قابض ہونے کے لیے اسے پاگل بنا کر، اسے موٹی موٹی زنجیریں پہنا کر پاگل خانے چھوڑ گئے ہوں۔ ہمارے یہاں ایسا اکثر ہوتا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ باتیں بشن سنگھ کے اس جملے میں نشانیاتی تجسیم پا گئی ہیں جو وہ اکثر بولتا ہے۔ ”اوپڑ دی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی وال آف دی لالٹین“۔ یہ بیان افسانے میں موتف کا درجہ رکھتا ہے۔ اس بیان کو ڈی کوڈ کرنے کی کوشش نہیں کی گئی۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا گیا ہے کہ یہ

شدید جذباتی کیفیت میں ادا کیا گیا، بے ربط اور بے معنی جملہ ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ بے ربط تو ہے، بے معنی نہیں۔ اس میں شعورِ عامہ کی سیدھی منطقی اور لسانی لکیر کو توڑا گیا ہے۔ اور یہ حکمتِ عملی ہے جس کے ذریعے بشن سنگھ اپنی دیدہ وری کو سلامت رکھنے میں کام یاب ہوتا ہے۔ پہلے یہی دیکھیے کہ وہ اس جملے کا اظہار ایک سے انداز میں کرتا ہے۔ اس کے بے ربط جملے کی لسانی ترتیب قایم رہتی ہے اور جب وہ اس جملے کے آخر میں حک واضافہ کرتا ہے تو یہ بھی معنی خیز ہوتا ہے۔

غور کریں تو ''اوپڑدی گڑگڑ'' کے الفاظ ایسے صوتیوں کا مجموعہ ہیں، جن کے معانی زبان کی سیمانٹکس کے بجائے محض اس کے صوتی اثرات سے اخذ کیے جاسکتے ہیں۔ اور یہ اثرات تشدّد کے ہیں۔ یہ الفاظ بشن سنگھ کو پہنائی گئی موٹی موٹی زنجیروں سے واضح کنایاتی رشتہ رکھتے ہیں۔ بے دھیانا کا لفظ ان بے بصر لوگوں کے لیے ہے جو بشن سنگھ کی بصیرت کے ادراک سے قاصر ہی نہیں، اس کے مخالف بھی ہیں۔ ابتدا میں یہ بے بصر لوگ اس کے رشتہ دار ہیں، جو اسے پاگل خانے چھوڑ گئے تھے اور ہر مہینے اس سے ملاقات کی غرض سے آتے تھے۔ اور بعد میں وہ لوگ جو اسے سرحد پر لے جاتے ہیں۔ منگ، بشن سنگھ کی روح کے مطالبے کا اعلامیہ ہے۔ وال اس دیوار کا سیدھا سادا سگنی فائر ہے، جو دو ملکوں، دلوں اور روحوں کے درمیان کھینچی گئی تھی۔ لالٹین کو بغیر کسی ردوکد کے بشن سنگھ کی روح میں روشن دیے کا استعارہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ بشن سنگھ کی روح کا سب سے بڑا مطالبہ ہی یہ ہے کہ یہ دیا نہ بجھے۔ ظاہر ہے یہ بات افسانے میں براہ راست نہیں کہی گئی۔ دیکھیے: بشن سنگھ کے جملے یا افسانے کے موتف میں جب بھی تبدیلی ہوتی ہے، وہ اس کے آخری حصے میں ہوتی ہے۔ صرف لالٹین کا لفظ بے دخل ہوتا ہے۔ غور کیجیے اس کو بے دخل کون سے الفاظ کرتے ہیں۔ پاکستان گورنمنٹ اور گوروجی خالصہ اینڈ واہے گوروجی کی فتح۔ لالٹین کی بے دخلی پہلی بار اس وقت ہوتی ہے جب پاکستان گورنمنٹ اسے سرحد پار بھیجنے کا فیصلہ کرتی ہے۔ اور دوسری بار جب اسے خدا بننے والا پاگل کے حوالے سے بتایا جاتا ہے کہ وہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کی جگہ کا تعین اس لیے نہیں کر سکا کہ وہ بہت مصروف تھا اور اسے بے شمار حکم دینے تھے۔ لہٰذا لفظ لالٹین کی Displacement کا محرک دونوں جگہ 'طاقت' ہے: سیاسی اور مذہبی طاقت۔ افسانے میں بشن سنگھ کا بہ طور ہیرو کارنامہ یہ ہے کہ وہ طاقت کی ان دونوں صورتوں کے آگے جھکنے سے انکار کرتا ہے۔ یعنی اپنی روح میں روشن لالٹین کی حفاظت اپنی جان پر کھیل کر کرتا ہے۔ اور ایک ایسے انداز میں اپنی جان دیتا ہے، جس کی علامتی معنویت گہری ہے، اتنی ہی گہری جتنی ایڈی پس کے آنکھیں پھوڑنے کی ہے۔ اس کا پندرہ برس تک اپنے پاؤں پر کھڑا رہنا، اس کی استقامت کو ہی ظاہر کرتا ہے۔ یہ بات بھی غور طلب ہے کہ اپنے رشتہ داروں سے ملاقات کے روز بشن سنگھ کیوں اچھی طرح نہاتا تھا، تیل لگا کر کنگھا کرتا تھا اور اپنے وہ کپڑے پہنتا تھا جو وہ کبھی استعمال نہیں کرتا تھا؟ اس کا صاف مطلب ہے کہ وہ اپنی (یا اپنے موقف) کی استقامت کا اعلان ان کے سامنے کرتا تھا۔ پاگلوں کی ایک قسم مالیخولیا کی ہوتی ہے۔ یہ وہ لوگ ہوتے ہیں جو مینیا قسم کے پاگلوں کے برعکس اپنی قوت متصورہ کے انتشار کا شکار نہیں ہوتے۔ بشن سنگھ بھی انتشار کا شکار نہیں۔ اگر ہوتا تو اس کی حرکات اور بیانات میں اس انتشار کا ظہار ضرور ہوتا۔ اس کے کردار کی استقامت ہی خاردار تاروں پر گر کر جان دینے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔

اب اس افسانے کے تفہیم کی تعمیم کریں تو یہ باتیں سامنے آتی ہیں:

☆ آدمی اپنے وجود کی شناخت 'فطری' انداز میں کرتا ہے۔ اس کی دھرتی اور اس سے وابستہ کلچر اسے فطری طریق سے پہچان دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وجود کی شناخت کا عمل فلسفیانہ اور تجریدی نہیں۔

☆ وجود کی شناخت جب فطری طریق سے ہو تو اس کا تحفظ انسان کی سب سے بڑی وجودی ذمے داری بن جاتا ہے۔ فلسفیانہ یا تجریدی انداز میں طے کی گئی اپنی شناخت پر سمجھوتا کیا جاسکتا ہے، اس میں تبدیلی کی جاسکتی، اس کی جگہ شناخت کا کوئی دوسرا متن یا ورژن قبول کیا جاسکتا ہے۔ یعنی اس صورت میں طاقت کی کسی شکل کے آگے جھکا جا سکتا ہے، مگر 'فطری طریق' سے حاصل کی گئی شناخت ہر نوع کی طاقت کے آگے جھکنے سے انکار کرتی ہے۔

یہ ''اصول'' ظاہر ہیں، افسانے کے داخلی تناظر کے پابند ہیں۔ انھیں آفاقی اور لازمانی اصولوں کے طور پر پیش کرنا ایک جسارت ہی ہوگی۔ افسانے کا داخلی تناظر نوآبادیاتی ملک کی آزادی اور تقسیم ہے۔ لہٰذا وجودی شناخت کے یہ اصول اسی تناظر میں تشکیل پاتے اور اپنی معنویت متعین کرتے ہیں۔ اہم ترین بات یہ ہے کہ اس اصول کا جتنا مستند (اپنے تناظر کے اندر) علم یہ افسانوی بیانیہ مہیا کرتا ہے، کوئی دوسرا متن مہیا کرنے کا اوّل دعوا نہیں کرسکتا اور اگر کرتا ہے تو اسے منطقی اور تجربی استناد میں سے محض ایک حاصل ہوتا ہے۔

اب آئیڈیالوجی!

اردو کے بیش تر مابعد جدید نقادوں کی یہ رائے گونج پیدا کر رہی ہے کہ ہر ادبی متن آئیڈیالوجیکل ہوتا ہے۔ اس باب میں ان کی دلیل یہ ہے کہ آئیڈیالوجی زبان میں لکھی گئی ہوتی

ہے اور ادبی متن چوں کہ زبان کے ذریعے قایم ہوتا ہے، اس لیے اس میں آئیڈیالوجی کا عمل دخل لازمی ہے۔ بہ ظاہر یہ راے ٹھیک ٹھاک وزنی لگتی ہے، مگر اصل میں یہ آئیڈیالوجی کی نوعیت اور کارفرمائی کی پے چیدہ صورتوں سے لاعلمی ظاہر کرتی ہے۔ دیکھیے، اگر آئیڈیالوجی زبان میں لکھی گئی ہے تو پھر اس کا عمل دخل ہر قسم کے لسانی اظہار میں (ادبی، صحافتی یا عام روزمرہ) ہونا چاہیے۔ اور اس بات کو قبول کرنے کا مطلب اپنی آزادی کے ہر امکان کا انکار اور یہ تسلیم کرنا ہے کہ پوری سماجی اور ذہنی زندگی آئیڈیالوجی کے ناقابلِ شکست شکنجے میں گرفتار ہے۔ آئیڈیالوجی زبان میں ہی لکھی ہوتی، مگر پوری زبان میں نہیں، اس کی بعض صورتوں میں لکھی ہوتی ہے۔ خاص طور پر ان صورتوں میں، جن میں اشیا، اشخاص اور تصورات کے سلسلے میں ایک ترجیحی، اقداری سلسلہ، بیّن یا مخفی طور پر موجود ہو، یا ان صورتوں میں، جہاں چیزوں کو تاریخی اور اسرار آمیز بنا کر پیش کیا گیا ہو۔ اگر کوئی افسانہ نگار زبان کی انھی صورتوں کو بروے کار لاے تو اس کا صاف مطلب ہے کہ اس نے آئیڈیالوجی کو ہی پیش کیا ہے۔ بیش تر ترقی پسند اور جدید/علامتی افسانہ اس اعتبار سے آئیڈیالوجیکل ہے کہ اس میں زبان کی مخصوص اقداری صورتوں کو کام میں لایا گیا ہے۔ تاہم افسانے میں آئیڈیالوجی کی پیش کش کا ایک اور انداز بھی ہے۔ اس میں آئیڈیالوجی کی ترجمانی کے بجاے اسے اور اس کی حکمت عملی کو منکشف کیا جاتا ہے۔ پہلی صورت میں افسانہ نگار آئیڈیالوجی کو مستحکم کرتا ہے، خواہ وہ اس سے واقف ہو یا نہ ہو۔ اور دوسری صورت میں وہ آئیڈیالوجی کی ''چیرہ دستیوں'' کا پردہ چاک کرتا ہے۔ اس کی قابلِ رشک مثال پریم چند کا **کفن** ہے!

آئیڈیالوجیکل افسانوی متن بھی ''سٹوری'' اور ''ڈسکورس'' کی ثنویت رکھتا ہے۔ اور آئیڈیالوجیکل مطالعے میں دونوں یکساں طور پر اہم ہوتے ہیں۔ کبھی صرف کہانی آئیڈیالوجی کو پیش یا منکشف کر دیتی ہے اور کبھی ڈسکورس کے غائر تجزیے سے ہی آئیڈیالوجی تک پہنچا جا سکتا ہے۔ اور کبھی دونوں کو برابر اہمیت دینا پڑتی ہے۔ **کفن** میں دونوں یکساں اہم ہیں۔

کفن ہمہ بین واحد غائب کے ''نقطۂِ نظر'' میں لکھا گیا افسانہ ہے۔ اصولی طور پر یہ نقطۂِ نظر اس بیانیے کے لیے موزوں ترین ہے، جس میں راوی خود کو غیر جانب دار رکھنا چاہتا اور افسانوی عمل کو یہ آزادی دینا چاہتا ہے کہ وہ خود اپنی منطق کے تحت جاری رہے۔ عام طور پر یہ نقطۂِ نظر سماجی نوعیت کے بیانیوں میں اختیار کیا جاتا ہے۔ اور جہاں بیانیے کی نوعیت شخصی ہو یا سماجی بیانیے کو شخصی تجربے کے استناد کے ساتھ پیش کرنا مقصود ہو وہاں واحد متکلم کا ''نقطۂِ نظر'' برتا جاتا ہے۔ مگر ضروری نہیں کہ افسانہ نگار اس اصولی بات کا لحاظ رکھیں۔ **کفن** اگرچہ واحد غائب کے نقطۂِ نظر میں لکھا گیا ہے اور اس سماجی بیانیے کے لیے یہی موزوں بھی تھا، مگر اس کا کیا کیا جاے کہ بیانیے میں راوی کئی مقامات پر خود کو غیر جانب دار نہیں رکھ پاتا، مداخلت کرتا اور افسانوی عمل کو کنٹرول کرنے کی کوشش کرتا ہے، جو ایک دوسرے انداز میں آئیڈیالوجی کو افسانے پر مسلط کرنے کی کوشش ہے۔ مثلاً مادھو اور گھیسو کے کرداروں کی وضاحت میں راوی کا یہ بیان اور خاص طور پر اس کا پہلا لفظ: ''کاش دونوں سادھو ہوتے تو انھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔'' راوی کی اس خواہش کے زمرے میں آتا ہے، جو ان دونوں کی بدتر حالت کے بدلنے کے ضمن میں وہ اپنے دل میں رکھتا ہے۔ نیز وہ سادھووں کو ایک ترجیحی مقام دیتا ہے۔ اسی طرح مادھو اور گھیسو کی ذہنیت کے تجزیے میں راوی کا یہ کہنا بھی افسانوی عمل میں مداخلت ہے: ''ہم تو کہیں گے کہ گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھا اور کسانوں کی تہی دماغ جمعیت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔''۔۔۔ اس لیے کہ بیان کنندہ نہ صرف دو طبقات کا ترجیحی، اقداری بیانیہ پیش کرتا ہے بلکہ طبقات کے لیے جن صفات (تہی دماغ، فتنہ پرداز، شاطر) کا استعمال کرتا ہے، وہ بھی غیر جانب دارانہ نہیں، اقداری ہیں۔ یہ **کفن** کے قاری کو اصل افسانوی عمل سے باہر کرداروں کے بارے میں راے قایم کرنے ترغیب دیتی ہیں۔

عام طور پر سمجھا گیا ہے کہ واحد غائب کے بیانیوں میں بیان کنندہ کی مداخلت کا امکان زیادہ ہوتا اور واحد متکلم کے بیانیوں میں یہ امکان کم ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ امکان دونوں جگہ یکساں ہے۔ مداخلت، تیکنیکی طور پر متکلم یا غائب کا وہ بیان، وضاحت اور تعبیر ہے جو بنیادی افسانوی منطق کے لیے زاید اور غیر ضروری ہی نہ ہوں، اسے متاثر بھی کرتی ہوں۔ بیدی کا **گرم کوٹ** واحد متکلم میں لکھا گیا ہے، مگر اس میں بھی دو ایک مقامات پر متکلم مداخلت کا مرتکب ہوتا ہے۔ مثلاً اس افسانے کا متکلم/راوی، گرم کوٹ کی خواہش کرتا ہے۔ یہ خواہش جس محرک (دوسروں کے سوٹ) کے تحت پیدا ہوتی ہے، اس کا تجزیہ بھی کرتا ہے۔ وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ

نئے کوٹ کی خواہش، دوسروں کے نئے کوٹ دیکھ کر ہی پیدا ہوتی ہے۔ وہ یہ بھی اقرار کرتا ہے کہ اسے رفعتِ ذہنی سے زیادہ ورسٹڈ پسند ہے۔ اس کے باوجود اس کا یہ تبصرہ ”نئے نئے سوٹ پہننا اور خوب شان سے رہنا ہمارے افلاس کا بدیہی ثبوت ہے۔“ ناگوار حد تک غیر ضروری تبصرے کی ذیل میں آتا ہے۔

بہ ہر کیف، ابتدائی صفحات پر راوی کی مداخلت کے بعد اور آگے *کفن* آئیڈیالوجی کو منکشف کرتا ہے، بنیادی افسانوی منطق کو پورے فنی وقار کے ساتھ قایم رکھتے ہوئے! کفن کا موضوع ”بنیادی انسانی خواہش“ ہے۔ وہ بنیادی خواہش، جو حقیقی نہیں، مگر اسے کچھ ایسے تاریخی عمل کے ذریعے سماج میں رائج کر دیا گیا ہے کہ لوگ اسے فطری سمجھتے اور خود کو اس کے سپرد کر دیتے ہیں۔ یہی نہیں وہ اس خواہش کا ایسا اسرار آمیز تصور بھی رکھتے ہیں کہ اس کی تکمیل کو اپنی زندگی کا سب سے بڑا مقصد قرار دیتے ہیں۔ اور اسی پر بس نہیں، وہ اپنی زندگی کے اس بڑے مقصد کی تکمیل کے لیے اپنی دست رس میں اور دست رس سے باہر، ہر چیز کو داؤ پر لگانے کو تیار ہو جاتے ہیں۔ اور جب ان کی مراد بر آتی ہے تو وہ ”ارتفاع“ کے غیر معمولی تجربے سے بھی گزرتے ہیں۔ اور اس سارے عمل میں وہ بنیادی خواہش کے حقیقی اور آئیڈیالوجیکل ہونے کی رمز سے ناآگاہ رہتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہاں سوال آئیڈیالوجی کے چھوٹے بڑے ہونے کا نہیں، اس کی کارکردگی کا ہے۔ بعض اوقات آئیڈیالوجی بڑی ہوتی، وسیع انسانی طبقے کی حقیقی فلاح کی ضامن ہوتی ہے اور کبھی یہ چھوٹی ہوتی اور ایک اقلیتی گروہ کے وقتی مفادات کا ایجنڈا رکھتی ہے، دوسروں کے مفادات کی قیمت پر۔ یہی صورت ادبی آئیڈیالوجی کی ہوتی ہے۔ بہ ہر کیف ان سب صورتوں میں اس کی کارکردگی یکساں ہوتی ہے۔ جو لوگ اور ادبا آئیڈیالوجی کے زیرِ اثر ہوتے ہیں، وہ اسے ’حقیقی انسانی صورتِ حال‘ سمجھ کر اس سے معاملہ کرتے ہیں مگر انسانی شخصیت میں آئیڈیالوجی کے آسیب نما عمل دخل کو ادبی متن منکشف کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ *کفن* ایک ایسا ہی ادبی متن ہے!

کفن کی کہانی مادھو اور گھیسو (باپ بیٹے) کی اس بنیادی خواہش کی تکمیل کی کہانی ہے، جو ایک خاص سماجی نظام میں انسانوں کی ”روح“ کی عظیم طلب بن جاتی ہے۔ یہ ایک طبقاتی سماجی نظام ہے: محنت کرنے والوں اور محنت کا استحصال کرنے والوں پر مشتمل طبقاتی نظام، جو بہ ہر حال ایک تاریخی عمل کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے، تاریخی قوتوں پر ایک طبقے کے اجارے کے نتیجے میں! ایسے نظام میں افراد کی زندگیوں کے مقاصد غالب طبقے کی آئیڈیالوجی کی رو سے، طے ہوتے ہیں۔ جب یہ مقاصد طے ہو جاتے ہیں، آئیڈیالوجی مستحکم ہو جاتی ہے تو مذکورہ طبقاتی نظام کو ’فطری انداز‘ میں مستحکم ہونے کی سہولت از خود حاصل ہو جاتی ہے۔۔۔ مادھو اور گھیسو کی بنیادی خواہش یا ان کی ”روح“ کی طلب بہ عینہٖ وہی ہے جو غالب طبقے نے بہ طور آئیڈیالوجی سماج میں رائج کی ہے۔: عیاشانہ اور مسرفانہ مسرت۔ طبقاتی سماج میں اس مسرت کا حصول، زندگی کی سب سے بڑی قدر بن جاتا ہے۔

مادھو اور گھیسو کے پاس کچھ نہیں، جس کا استحصال کیا جا سکے، نہ مال اور نہ محنت! اور نہ وہ مرتبے اور اختیار کی طاقت ہے کہ وہ دوسروں کا استحصال کر سکیں۔ مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ استحصال کی خواہش ہی سے بے نیاز ہیں۔ وہ محروم طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اور لگتا ہے کہ ان کی محرومی ایک ایسا خلا بن گئی ہے جسے سماج کی حاوی آئیڈیالوجی بھر رہی ہے۔ چناں چہ دیکھیے کہ وہ طبقاتی درجہ بندی میں سب سے نچلے درجے پر ہیں، مگر اپنے نقطۂ نظر اور عمل کے اعتبار سے بالائی طبقے میں شامل ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ان کا نقطۂ نظر اور عمل ٹھوس مادی بنیاد کی عدم موجودگی کے سبب ایک طرح کا باطل شعور اور بھونڈی نقل ہیں۔ بدھیا کی تکلیف سے لاپروا ہو کر آلو بھون کر کھاتے چلے جانا اور ایک دوسرے سے بڑھ کر کھانے کی حرص میں مبتلا ہونا، اور پھر کفن کے پیسوں سے دارو پینا، یہ بالائی طبقے کی استحصالی روشوں کی بھونڈی نقل ہی ہیں۔

آئیڈیالوجی کے نقطۂ نظر سے، افسانے کا سب سے اہم حصّہ آخری ہے جہاں مادھو اور گھیسو شراب کے نشے میں دھت دکھائے گئے ہیں۔ کفن کے پیسوں سے خریدی گئی شراب پی کر وہ ”ارتفاع“ کے ”غیر معمولی تجربے“ سے گزرتے ہیں۔ یہ ان کی زندگی کا سب سے بڑا تجربہ ہے، جس کی تمنا انھیں ہمیشہ رہی۔ ان کے بے ساختہ اظہارات سے صاف محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زندگی کی سب سے بڑی مراد، عیاشانہ اور مسرفانہ مسرت کا حصول ہی ہے: ”مرتے مرتے ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔“ اور ”ہماری آتما پرسن ہو رہی ہے تو کیا اسے پن نہ ہو گا؟“...... یہ تجربہ ارتفاعی اس مفہوم میں ہے کہ وہ ”گہری مسرت“ محسوس کرتے ہیں۔ تاہم اتنی ہی گہری، جتنی ان کی ”روح“ ہے۔ نشان خاطر رہے کہ یہ ”مسرت“ فقط شراب کے نشے سے طاری ہونے والی بے خودی کا دوسرا نام نہیں ہے، بلکہ ان کی داخلی بے داری کا نام ہے۔ اصل یہ

ہے کہ اس تجربے کے نتیجے میں ان کی ”بہترین ذہنی صلاحیتیں“ بے دار ہوگئی ہیں اور وہ اس سماج پر تنقیدی رائے ظاہر کرنے لگے ہیں، جس کی وہ خود پیداوار ہیں۔

”کیسا برا رواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چھیچڑا بھی نہ ملے اسے مرنے پر نیا کپھن چاہیے۔“

”کپھن لگانے سے کیا ملتا۔ آکھر کو جل ہی جاتا کچھ بہو کے ساتھ نہ جاتا۔“

”ہاں بیٹا بے کنٹھ میں جاے گی۔ کسی کو ستایا نہیں، کسی کو دبایا نہیں.... وہ بے کنٹھ میں نہ جاے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھ سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں مندروں میں جل چڑھاتے ہیں۔“

کہا جاسکتا ہے کہ یہ سارے تبصرے اس احساسِ گناہ کو مٹانے کی عقلی کوشش ہیں جو بدھیا کے کفن کے پیسوں کو عیاشی پر لٹانے کا نتیجہ تھا۔ گویا ان کے اندر اس قدر تو انسانیت باقی ہے کہ وہ اپنے اعمال کے خیر یا بد پر مبنی ہونے کا احساس کر سکتے ہیں۔ ایک حد تک یہ بات ٹھیک بھی ہے، مگر یہ بھی دیکھیے کہ وہ اپنے احساسِ گناہ کو مٹانے کے لیے کس قسم کی کوشش کر رہے ہیں؟ وہ اپنے عمل کی تعبیر کے ذریعے ایک التباس پیدا کر رہے ہیں۔ بالکل ویسا ہی التباس، جیسا آئیڈیالوجی پیدا کرتی ہے۔ آئیڈیالوجی، کسی عقیدے، نظریے کو فطری اور تاریخی بنا کر پیش کرتی ہے، حالاں کہ وہ فطری اور تاریخی ہوتے نہیں۔ لہٰذا ان کا فطری ہونا التباس ہی ہے۔ **کفن** میں بھی باپ بیٹا اپنی گفت گو سے یہ باور کرانے کی کوشش کرتے ہیں، جیسے ان میں انسانیت باقی اور وہ بنیادی انسانی اقدار کا علم رکھتے اور اپنے باطن میں ان کی پاس داری کی مبہم سہی، خواہش ضرور رکھتے ہیں۔ شاید اپنے دگرگوں اور ناموافق حالات کی بنا پر وہ اپنی اس خواہش کی تکمیل میں ناکام رہے ہیں، لیکن یہ ساری کوشش، واضح سماجی تجزیوں کے باوجود باپ بیٹے کے عمل کے ”عیاشانہ اور مسرفانہ پہلوؤں“ کے کسی بھی درجے کے دفاع میں ناکام ہے۔ تاہم ان پر تعبیر اور تبصرے کا ایک پردہ ضرور ڈالتی ہے!

اردو تحقیق کے پیراڈایم پر ایک نظر:
سماجی سائنسوں کے پیراڈایم کی روشنی میں

ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

ہر شعبۂ علم کے پاس ایک ”نظر“ ہوتی ہے۔ اسی نظر کی سیادت میں وہ اپنے مقاصد طے کرتا؛ ان مقاصد کے حصول میں کام یابی و ناکامی کا جائزہ لیتا اور مقاصد کی تکمیل کے بعد کے نتائج و مضمرات پر غور کرتا ہے۔ یہی ”نظر“ کسی شعبۂ علم کو شناخت دیتی، اس شناخت کو برقرار رکھنے کا سامان کرتی اور اس کی روایت تشکیل دیتی ہے۔ اس ”نظر“ کا کردار کسی شعبۂ علم کے سلسلے میں وہی ہوتا ہے جو زبان کے سلسلے میں گرامر کا ہے۔ نئی اصطلاح میں اسے پیراڈایم بھی کہا جاسکتا ہے۔ اردو تحقیق کے پاس بھی ”نظر“ ہے یا اردو تحقیق کی بھی ایک ”گرامر“ ہے اور اس کے پیراڈایم ہیں۔

اردو تحقیق کی ”نظر“ کے تعلق میں یہ بات فی الفور متوجہ کرتی ہے کہ اس ”نظر“ کا رُخ باہر کی طرف ہی رہا ہے؛ اردو تحقیق کے ’باطن‘ کی جانب یہ نظر نہیں پلٹی۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ اردو تحقیق اپنے پیراڈایم کی روشنی میں اردو کے تحقیقی نمونوں کا محاسبہ تو برابر کرتی رہی ہے اور ان نمونوں کے تسامحات کی نشان دہی، طے شدہ اصولوں اور اقدار کے تحت، کرتی رہی ہے، مگر اردو تحقیق نے ”نظر“ کہاں سے حاصل کی؛ اس ”نظر“ کی نہاد و نوعیت کیا ہے یا اردو تحقیق کے پیراڈایم کے علمیاتی مآخذ کیا ہیں، نیز اس نظر کی زد کہاں تک ہے یا پیراڈایم کے حدود کیا ہیں، اس طرف اردو

تحقیق نے نگاہِ غلط انداز سے بھی نہیں دیکھا۔ حقیقت کی تلاش کو اردو تحقیق اپنا پہلا اور شاید آخری سروکار قرار دیتے نہیں تھکتی۔ حقیقت یا امرِ واقعہ کی صحت کے ضمن میں اردو تحقیق جس کدوکاوش اور جاں فشانی کا مظاہرہ کرتی ہے، وہ بے مثال ہے، مگر خود اردو تحقیق کی 'نظر' یا پیراڈایم کی حقیقت کیا ہے، اس کے ضمن میں اردو تحقیق نے تحقیق کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ اردو تحقیق کے نظری اور تجزیاتی مباحث میں یہ سوال شاید ہی اٹھایا گیا ہو کہ اردو کی ادبی تحقیق کے علمیاتی مآخذ کیا ہیں؟

اس صورتِ احوال کے اسباب اور نتائج دونوں پر تحقیق کی ضرورت ہے۔ ایک بات بہ ہر حال واضح ہے کہ اردو تحقیق اپنی نظری بنیادوں کی نسبت خود شعوریت کا مظاہرہ نہیں کرتی۔ اس کا ایک سبب تو خود اردو تحقیق کے پیراڈایم کا یہ اصول ہے کہ حقیقت معروضی ہے؛ باہر موجود ہے اور ہماری آپ کی پسند ناپسند سے بالاتر اور بے نیاز ہے۔ چناں چہ اردو تحقیق معروضی حقیقت کی تلاش میں ہی منہمک رہتی اور خود اپنی حقیقت (جس کی نوعیت موضوعی ہے) کی تلاش کو اپنے مقاصد کی فہرست میں شامل ہی نہیں کرتی۔ ایک اور سبب غالباً یہ ہے کہ اردو تحقیق نے (چند استثنائی مثالوں سے قطع نظر) تنقید سے خود کو فاصلے پر ہی نہیں رکھا، تنقید کی تحقیق میں شمولیت کو تنقید کی دراندازی قرار دیا ہے۔ تحقیق کے پیراڈایم کا مرکزی اصول اگر یہ ہے کہ حقیقت باہر اور معروضی طور پر موجود ہے، اس لیے وہ واحد اور غیر مشتبہ ہے تو تنقید کے پیراڈایم کا کلیدی اصول یہ ہے کہ حقیقت موضوعی ہے، اس لیے وہ واحد نہیں اور تعبیر طلب ہے۔ چوں کہ تنقید کا یہ بنیادی اصول اردو تحقیق کے مرکزی اصولِ حقیقت سے ٹکراتا ہے، اس لیے اردو تحقیق، تنقید سے، عام طور پر نفُور ہے۔ دونوں میں یہ فاصلہ قدرت کا منشا تھا نہ دونوں کی لازمی نفسی ضرورت، مگر یہ قایم کیا گیا اور ظاہر ہے، اتفاقاً قایم نہیں ہوا۔ ہر شعبہ علم کی 'نظر' سماجی قوتوں اور ثقافتی تدبیروں کی پیداوار ہوتی ہے، اس لیے اردو تحقیق کو عام طور پر تنقید سے فاصلے پر رکھا گیا ہے تو اس کے پیچھے کچھ سماجی قوتیں اور ثقافتی تدبیریں کارفرما ہیں۔ یہ قوتیں اور تدبیریں کیا ہیں، ان کی نشان دہی کے لیے ایک الگ مقالہ درکار ہے، فی الوقت یہ کہنا ہے کہ تحقیق اور تنقید کے حدود کو دو ملکوں کی سرحدوں کی طرح اٹل بنا دینے کا نقصان دونوں کو ہوا ہے اور تحقیق کو زیادہ ہوا ہے۔ تنقید کی تعبیر پسندی سے خود کو دور رکھ کر اردو تحقیق، تاریخ کے خاص محور پر طے ہونے والی نظری بنیادوں کو اٹل اور ناقابلِ تغیر سمجھنے اور ایک ہی ڈگر پر آنکھیں میچے رواں رہنے کے علاوہ ادب کے عمرانی اور ثقافتی سوالات/ مسایل سے سرد مہری برتنے کی مرتکب ہوئی ہے۔ اس سے بڑھ کر کوئی غلط فہمی نہیں ہوسکتی کہ عمرانی اور ثقافتی سوالات کا تعلق محض تنقید سے ہے۔ حق یہ ہے کہ تحقیق کے لیے سوالات یہ زیادہ اہم ہیں۔ تاہم تحقیق کے لیے سوالات اُسی وقت اہم ہو سکتے ہیں، جب تحقیق کا ایک نیا مفہوم مرتب کیا جاے۔ اس وقت اردو میں تحقیق کا جو مفہوم رائج یا تحقیق کے جو پیراڈایم کارفرما ہیں، یہ عمرانی، ثقافتی اور فلسفیانہ سوالات کی دستک تک سننے کے روادار نہیں۔ دوسرے لفظوں میں ''رائج اردو تحقیق'' اپنے حال میں مست ہے۔ یہ کیفیت 'اپنی نظر' سے یا کسی دوسرے کی نظر سے، خود کو آنکنے اور خود آگاہ ہونے کے عمل سے سرد مہری کی حد تک لاتعلق ہوتی ہے۔

خود شعوریت اور خود آگاہی کا دوسرا مطلب اپنی ''داخلی تاریخ'' مرتب کرنا ہے۔ ہر شعبۂ علم اور فن کی خارجی اور داخلی تاریخ ہوتی ہے۔ خارجی تاریخ اگر 'واقعات' اور ان سے بننے والے پیٹرن سے مرتب ہوتی ہے تو داخلی تاریخ کا دوسرا نام پیراڈایم ہے۔ اردو تحقیق کی خارجی تاریخ کے جزوی بیانیے تو مل جاتے ہیں جو اردو تحقیق کی رفتار و سمت کی خبر دیتے ہیں (اس ضمن میں معین الدین عقیل کی کتاب ''***پاکستان میں اردو تحقیق: صورتِ حال اور تقاضے***'' اہم ہے) مگر اردو تحقیق کی داخلی تاریخ خود اردو تحقیق کا موضوع بننے میں کام یاب نہیں ہوئی۔ اس کا سبب خواہ اردو محققین کی فکر سے عمومی لاتعلقی میں تلاش کیا جاے یا ان کی سہل پسندی میں، دونوں صورتوں میں نتیجہ یہ ہے کہ اردو تحقیق اپنے پیراڈایم سے جتنا گہرا اطمینان محسوس کرتی ہے، دوسرے علوم کے پیراڈایم سے اتنی ہی بے نیازی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ تبدیلی و انحراف کی خواہش کی جگہ اٹوٹ وابستگی اور غیر مشروط مصالحت کی آرزو، اردو تحقیق میں عام ہوئی ہے۔ اگر کہیں تبدیلی و انحراف کا شائبہ محسوس ہوتا بھی ہے تو وہ اردو تحقیق کی 'نظر' یا پیراڈایم کے اندر ہی پانی کے بلبلے کی طرح نمودار ہوتا اور گم ہو جاتا ہے۔ اردو تحقیق میں تبدیلی و انحراف کا میلان عام طور پر رسمیات تحقیق میں ہے یا نئے دریافت کردہ متون یا پھر دریافت شدہ حقایق و متون کی صحت کے تعین کے مسئلے تک ہے۔

یہ صورتِ حال متقاضی ہے اس تحقیق کی، کہ اردو تحقیق کے پیراڈایم کیا ہیں اور ان کے مآخذ کیا ہیں؟ یہ ایک ایسا موضوع ہے جس کی طرف اردو کی سندی اور غیر سندی تحقیق نے اب تک

توجہ نہیں کی۔ کسی موضوع پر توجہ نہ دینے کا ہرگز مطلب یہ نہیں ہوسکتا کہ وہ لائق توجہ ہی نہیں۔ ممکن ہے بعض صورتوں میں اجتماعی بصیرت، کچھ موضوعات کو غیر ضروری قرار دیتی اور لائق تحقیق نہ گردانتی ہو، مگر یہ طے کرنا کہاں آسان ہے کہ کہاں اجتماعی بصیرت کام کر رہی ہے؛ کہاں اجتماعی بے حسی گل کھلا رہی ہے اور کہاں سیاسی اور دانش ورانہ مقتدرہ اپنی اقتداری حیثیت کو بہ ہر صورت قایم رکھنے کے لیے نئے سوالات کی کونپلوں کے پھوٹنے کی ہر راہ مسدود کر رہی ہے۔ اردو تحقیق کی عمومی روایت کے پیش نظر آخری دو صورتیں ہی درست لگتی ہیں۔ اردو تحقیق کے مقتدرہ نے ان سوالات پر دروازے بند رکھے ہیں جن کی نوعیت سیاسی، عمرانی، فلسفیانہ اور ثقافتی ہے، مگر دروازے بند رکھنے سے سوالات کی چاپ ختم ہوتی ہے نہ دستک! یہ اور بات ہے کہ اپنے کانوں کو بند یا بہرہ کر لیا جاے۔

◆

پیراڈایم سے مراد اعتقادات، اقدار، تکنیک اور طریق کار کا وہ ”نظام“ ہے، جسے ایک علمی گروہ کے ارکان تسلیم کرتے اور اس کے مطابق اپنی علمی سرگرمیوں کو جاری رکھتے ہیں۔ (۱) پیراڈایم کا اظہار، کسی شعبہ علم کے نظری مباحث، اطلاقی نمونوں اور ان دونوں کے متعلق رایوں میں ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، کسی علم کی نسبت جو کچھ کہا جاتا ہے، جس زاویے سے کہا جاتا ہے اور پھر جسے اور جس طور رو بہ عمل لایا جاتا ہے، وہ سب پیراڈایم کے تحت ہوتا ہے۔ نیز یہ پیراڈایم ہی ہوتا ہے جو اس بات کا تعین کرتا ہے کہ تحقیق کیوں کر کی جاے، کن طریقوں اور کن سوالوں کو پیش نظر رکھا جاے۔ کس موضوع کو تحقیق کے قابل سمجھا جاے اور اس موضوع کی تحقیق کے لیے کس طریق کار کو اختیار کیا جاے؛ دورانِ تحقیق کس سوال کو ضروری سمجھا جاے؛ سوال رسمی ہو، لسانی نوعیت کا ہو یا فلسفیانہ قسم کا ہو، یا سوال کی جہت عمرانی و ثقافتی ہو یا سوال سرے سے اٹھایا ہی نہ جاے۔ نیز اپنی تحقیقات کے نتائج کی تعبیر کیوں کر کی جاے یا تعبیر کی طرف توجہ ہی نہ کی جاے؟ لہٰذا غور کریں تو پیراڈایم اگر ایک طرف قائدانہ کردار ادا کرتا ہے تو دوسری طرف کسی شعبۂ علم کو مخصوص صورتوں اور کلیوں میں محصور کرنے کا میلان بھی رکھتا ہے یعنی یہ کسی شعبۂ علم کو اگر شناخت دیتا ہے تو تعصب اور پابستگی کے سپرد کرنے کا موجب بھی بن سکتا ہے۔ اسی لیے ہر شعبۂ علم کے پیراڈایم کا تنقیدی مطالعہ کرتے رہنا چاہیے۔ اسی مطالعے سے اس شعبۂ علم کی داخلی تاریخ مرتب ہوتی چلی جاتی ہے۔

پیراڈایم کی ان توضیحات کی روشنی میں اردو تحقیق کی تعریف، مقصد، طریق کار وغیرہ سے متعلق یہ بیانات دیکھیے:

> ”(تحقیق) کا مطلب ہے حق کا ثابت کرنا یا حق کی طرف پھیرنا...... کسی الجھے ہوے یا غیر معلوم مسئلہ کو حل کرنے کے لیے تمام ضروری ماخذ و مصادر کی پوری چھان بین کر کے غیر جانب داری سے صحیح نتائج حاصل کرنے کی کوشش کرنا۔“ (۲)
>
> ”تحقیق، سچ یا حقیقت کی دریافت کا عمل ہے۔“ (۳)
>
> ”تحقیق کا مقصد نامعلوم حقایق کی تلاش اور معلوم حقایق کی توسیع یا ان کی خامیوں کی تصحیح ہے۔ ان دونوں کا نتیجہ حدودِ علم کی توسیع ہے اور حدودِ علم کی توسیع انسانی ترقی کا باعث ہے۔“ (۴)
>
> ”ادبی محقق کے تین کام ہیں:
>
> ۱- نئے حقایق کی تلاش ۲- حقایق کی تصدیق یا تردید
>
> ۳- حقایق کی تشریح و تعبیر“ (۵)
>
> ”تحقیق کا مطمح نظر حقیقت کی جست جو اور واقعے کی صداقت کی تلاش ہے۔“ (۶)

اردو میں تحقیق کی تعریف و غایت سے متعلق بیانات میں غیر معمولی مماثلت اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ معلوم نہیں یہ صورت کن لوگوں کو خوش آتی ہے! جو لوگ گہرائی اور تنوع کے طالب ہوتے اور ان دونوں کو علم کی ترقی کے لیے لازم سمجھتے ہیں، انھیں اردو تحقیق سے متعلق بیانات اور کلیوں کی تکرار سے خاصی وحشت ہوتی ہے اور وہ یہ سوچنے پر خود کو مجبور پاتے ہیں کہ اردو تحقیق کے مقصد و منہاج کی توضیح کا عمل ایک پھول کے مضمون کو ایک دو رنگوں سے باندھنے ہی سے عبارت

ہے۔ کسی دوسرے شعبۂ علم اور فن میں شاید ہی یہ صورت موجود ہو۔ ادب، تنقید، اصناف کی تعریف میں رنگارنگی ملتی ہے، جس کا ایک مطلب یہ ہے کہ ان کے حدود اور ان کے مقاصد پر ایک سے زائد زاویوں سے نظر ڈالی گئی ہے، جب کہ اردو تحقیق کے ضمن میں بس ایک زاویے پر اکتفا کر لیا گیا ہے۔ اردو تحقیق کی مذکورہ صورت کا لازمی نتیجہ یہ برآمد ہوا ہے کہ اردو تحقیق کی صورتِ حال میں علمیاتی اور اطلاقی دونوں سطحوں پر کوئی انقلاب، رونما نہیں ہوا؛ کوئی پیراڈایم شفٹ نہیں ہوا۔ اردو تحقیق کا ادارہ اوایل بیسویں صدی میں جن فکری اور اطلاقی بنیادوں پر قایم ہوا تھا، وہ ماشاءاللہ سلامت ہیں۔ بجا کہ رسمیات تحقیق میں خاصی تبدیلی رونما ہوئی ہے۔ حوالہ جاتی تحقیق اور تدوین میں بعض بے مثال کام ہوے ہیں، مگر یہ سب تحقیق کے مذکورہ اصولوں کو غیر معمولی لیاقت و محنت سے بروے کار لانے کا نتیجہ ہیں۔ امتیاز علی عرشی، قاضی عبدالودود، رشید حسن خاں، مشفق خواجہ اور جمیل جالبی کے تدوینی کارنامے بے شُبہ داد سے بالاتر ہیں۔ راقم کی بحث کا موضوع تدوین ہے نہ رسمیاتِ تحقیق، بلکہ اردو کی ادبی تحقیق کے وہ اصول یا پیراڈایم ہیں، جن کو اوپر درج کیا گیا ہے اور جو عام طور پر اردو کی سندی اور غیر سندی تحقیق (علاوہ تدوین) کی بنیاد کا کام دیتے رہے ہیں۔ غور کریں تو اردو کی ادبی تحقیق کے پیراڈایم محض دو اصولوں سے مرتب ہوے ہیں۔

۱- حقیقت کی تلاش
۲- حقیقت کی توسیع بذریعہ تصحیح و تصدیق

ہر چند ایک تیسرے اصول: حقیقت کی تعبیر کا ذکر کیا گیا ہے، مگر یہ براے بیت ہے۔ اوّل اس لیے کہ صرف چند ادبا اس کا ذکر کرتے ہیں، خصوصاً وہ جو تنقید بھی لکھتے ہیں۔ دوم جب یہ لوگ اپنی تحقیق پیش کرتے ہیں تو تنقید کو تحقیق میں اس طور شامل کرتے ہیں کہ تنقید، تحقیق پر پیوند کی صورت محسوس ہوتی ہے اور پیوند بھی صاف دکھائی دیتا ہے۔ یعنی وہ کسی شاعر یا کسی قدیم متن کا تحقیقی تعارف پیش کرنے کے بعد اس پر تنقیدی راے دے دیتے ہیں۔ اس صورتِ حال میں دونوں میں فاصلہ موجود رہتا ہے۔ تحقیق، تنقیدی راے کے بغیر، اپنی جگہ مکمل ہوتی ہے۔ اس کی مثال میں جملہ اہم تدوینی کارناموں کے مقدمے پیش کیے جا سکتے ہیں، جو ہر چند کتاب کے آغاز میں شامل ہوتے مگر لکھے آخر میں جاتے ہیں۔ ان مقدموں میں اصولِ تدوین، راہِ تدوین میں حایل مشکلات وغیرہ کی تفصیل کے علاوہ مدوّن کیے گئے متن پر تنقید و تبصرہ بھی شامل ہوتا ہے۔ سوم یہ کہ تنقید و تعبیر کو متذکرہ بالا دو اصولوں سے علمیاتی سطح پر جوڑنے یعنی حقیقت کی تعبیر اور تلاش کو، قدر اور طریق کار کی سطح پر یکساں ثابت کرنے کی کوئی سنجیدہ کوشش اب تک نہیں کی گئی۔

کچھ لوگوں نے حقیقت کی جگہ مسئلے کا ذکر بھی کیا ہے۔ مثلاً عبدالستار دلوی کے نزدیک ”تحقیق کسی مسئلے کے قابلِ اعتماد حل اور صحیح نتائج تک پہنچنے کا وہ عمل ہے، جس میں ایک منظّم طریق کار، حقایق کی تلاش، تجزیہ اور تفصیل کاری پوشیدہ ہوتی ہے۔(۷) لیکن یہاں بھی مسئلہ اپنی ماہیت میں حقیقت ہے۔ جب مسئلے کے ساتھ ہی حقایق کی تلاش کی بیخ لگا دی جاے تو مسئلہ کسی سوال کے بجاے ایک امر واقعہ بن جاتا ہے، جو نامعلوم یا غلط بیانیوں میں ملفوف ہونے کی وجہ سے اُلجھن کا باعث بنتا ہے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ حقیقت کی تلاش اور حقیقت کی توسیع بذریعہ تصحیح و تصدیق ہی اردو تحقیق کے پیراڈایم ہیں۔

سوال یہ ہے کہ اردو تحقیق میں حقیقت سے کیا مراد ہے اور اردو تحقیق نے حقیقت کی دریافت و تصدیق کو ہی اپنا مطمحِ نظر کیوں بنایا؟

ہر چند حقیقت کا لفظ اپنی مجرد حیثیت میں کسی متعین معنی کا حامل نہیں ہے۔ مختلف سیاق میں اس کا مفہوم مختلف ہو جاتا ہے۔ تاہم ’اصل‘ اور ’بنیاد‘ ایسے تلازمات ہر سیاق میں اس کے ہم رکاب ہوتے ہیں۔ گویا حقیقت کو فطرت، سماج، نفسیات یا مابعدالطبیعیات کسی سیاق میں استعمال کیا جاے، اس کے مفہوم میں اصلی و بنیادی ہونے کا تلازمہ شامل رہتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ سیاق کی تبدیلی سے حقیقت کا قدری تصور بدل جاتا ہے۔ یعنی سماجی حقیقت، سائنسی حقیقت، ادبی حقیقت اور مابعدالطبیعیاتی حقیقت، قدری پیمانے پر یکساں اہمیت کی حامل نہیں ہیں۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ ’اقدار، سیاق میں ہیں، خود حقیقت میں نہیں۔

اگرچہ اردو تحقیق اعلانیہ اپنا تعلق ادبی حقیقت سے جوڑتی ہے اور قاضی عبدالودود کے لفظوں میں ”تحقیق کسی امر کو اس کی اصل شکل میں دیکھنے کی کوشش (کرتی) ہے۔(۸) تو امر سے مراد ادبی امر ہی ہوتا ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ اردو تحقیق اس مفہوم میں ادبی تحقیق ہے کہ یہ کسی نہ کسی سطح پر ادب سے متعلق ہوتی ہے اور گو ادب میں ادیب، شاعر، ادبی تاریخ، زبان، ادبی متون کو عام طور پر

شامل سمجھا گیا ہے، مگر ادبی تاریخ اور اس کے پہلو اردو تحقیق کا اہم موضوع رہے ہیں۔ چناں چہ تاریخی تحقیق ہی اردو تحقیق میں رائج ہوئی ہے۔ (بیانیہ تحقیق کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں) گیان چند کے بہ قول:

> ”جہاں تک اردو کی ادبی تحقیق کا تعلق ہے، اس کا بھی یہی مقصد ہے کہ جن مصنّفین، جن اداروں، جن علاقوں، جن کتابوں اور متفرق تخلیقات کے بارے میں اب تک جو کچھ معلوم ہے، اس کی جانچ پڑتال کر کے اس کی غلط بیانیوں کی تصحیح کر دی جائے تا کہ غلط مواد کی بنا پر غلط فیصلے نہ صادر کر دیے جائیں۔“(۹)

لہٰذا اردو تحقیق میں حقیقت سے مراد وہ صداقت ہے جو اردو کی ادبی تاریخ کے کسی محور پر بہ طور واقعے اور متن کے وجود میں آئی۔ واقعہ اور متن اپنی اصلی حالت میں موجود تھے، مگر کاتبوں کے قلم اور مورخوں کے بیانات نے دونوں کی اصلی حالت میں تبدیلی پیدا کر دی۔ تحقیق کا کام اسی اصلی حالت کی بازیافت ہے۔ اردو تحقیق نے بازیافت کے اس عمل میں غیر معمولی محنت اور کاوش کا ثبوت دیا ہے۔ اس ضمن میں اردو تحقیق نے دیگر علوم سے بیش بہا مدد لی ہے، تاہم صرف ان علوم سے جو ادبی واقعے اور متن کی صحت و صداقت کے تعین میں مدد دیں۔ جیسے فارسی و عربی، تاریخ و سوانح اور لغت کا علم۔ ہر چند عروض، بیان و بدیع، فصاحت، منطق اور تصوف سے آگہی کو بھی اردو تحقیق کے لیے ضروری قرار دیا گیا ہے اور یہ شائبہ گزرتا ہے کہ محقق متن اور واقعے کی تشکیل میں شامل عناصر کو بھی سامنے لائے گا، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ان علوم کو بھی واقعے اور متن کی صحت کو غیر مشتبہ بنانے میں صرف کیا جاتا ہے، گویا ان علوم کی اپنی داخلی قدر کی مدد سے ’ادبی امر‘ کو روشن کرنے کے بجائے، ان علوم کے صرف انھی پہلوؤں سے رجوع کیا جاتا ہے، جو ادبی حقیقت کی صحت کا تعین کر سکیں اور تمام اشتباہات رفع کر سکیں۔

اردو تحقیق کے پیراڈائم میں اپنی اصل (Origin) کی بازیافت، اپنی اصل کے ساتھ جڑے رہنے اور اپنی اصل کی مخصوص شناخت کو استوار رکھنے کا رویہ کئی سطحوں پر موجود ہے۔ وجودیاتی؛ علمیاتی اور طریق کار، تینوں سطحوں پر یہ رویہ ملتا ہے۔ وجودیاتی (ontological) زاویے سے دیکھیں تو اردو تحقیق نے ان موضوعات کو شرفِ تحقیق بخشا ہے، جنھیں اردو/ مشرقی روایت اپنی اصل قرار دیتی ہے۔ حافظ محمود شیرانی، مولوی عبدالحق، قاضی عبدالودود، سید عبداللہ، رشید حسن خاں، گیان چند، وحید قریشی، جمیل جالبی اور معین الدین عقیل کی تحقیقات اردو کی اصل یعنی کلاسیکی روایت کی بازیافت ہی سے عبارت ہیں۔ اردو تحقیق کی خارجی اور داخلی دونوں تاریخوں سے یہ بات عیاں ہے کہ ”اردو/ مشرقی روایت“ سے بالعموم وہ روایت مراد لی گئی ہے جس میں فارسی و عربی کی روایت لازمی عنصر کے طور پر شامل ہے۔ چوں کہ انیسویں صدی کے نصفِ آخر تک آتے آتے فارسی اُس اقتداری اور تہذیبی حیثیت سے محروم کر دی گئی تھی، جو اسے برصغیر میں پہلے حاصل تھی، اس لیے اب بھی اردو تحقیق کا محبوب ترین موضوع وہی ادوار ہیں، جب فارسی کو تہذیبی اقتدار حاصل تھا۔ ممکن ہے یہ بات نازک مزاج محققین پر گراں گزرے مگر یہ سچ ہے کہ جدید عہد (۲۰ویں صدی) اردو تحقیق کا زرخیز اور مقبول موضوع تا حال نہیں بنا۔ (یہاں سندی تحقیق استثنا ہے اور اس کا جو عمومی معیار ہے، وہ سب پر عیاں ہے)۔ اس کے جواب اور دفاع میں دو باتیں کہی جا سکتی ہیں۔ ایک یہ کہ ابتدا سے انیسویں صدی تک کے زمانے کے کتنے ہی پہلو ابھی تشنۂ تحقیق ہیں اور اس سے پہلے کہ موجود آثار بھی معدوم ہو جائیں انھیں معرضِ تحقیق میں لایا جانا چاہیے۔ دوسری یہ بات کہ نوآبادیاتی عہد میں ہماری تاریخ اور تہذیب کو چوں کہ مسخ کیا گیا اس لیے اپنی ادبی تاریخ و روایت کے درست متون کو سامنے لانا ضروری ہے۔ دونوں باتیں برحق ہیں اور ان کی افادیت سے اُسی کو انکار ہو سکتا ہے جو ادب کی تاریخ اور روایت سے بے بہرہ ہو مگر سوال صرف یہ ہے کہ کیا ”اردو/ مشرقی روایت“ کی بازیافت کے لیے یہی صورت ممکن اور ناگزیر تھی اور کسی دوسری صورت کی تلاش عبث ہے؟ نیز آخر کیا وجہ ہے کہ اُردو تحقیق کا عمومی ”مائنڈ سیٹ“ جدید عہد کے ادب، نظریات، سماجی سائنسی تصوراتِ تحقیق سے کوسوں دور کیوں ہے؟

علمیاتی (Epistemological) رُخ سے دیکھیں تو اُردو تحقیق اپنے بنیادی مفہوم کے تعین کے لیے لفظ تحقیق کی اصل یعنی اس کے مادے ح ق ق، جس سے لفظ حق بنا ہے اور حقیقت بھی ——— سے رجوع کیا گیا ہے۔ گو تحقیق کا مفہوم حقیقت تک رسائی سے کہیں زیادہ وسیع ہے، مگر اُردو تحقیق اپنی پیراڈائمی پابندیوں کے سبب غیر مشتبہ حقیقت تک رسائی کو ہی اپنی اصل ذمے

داری خیال کرتی ہے۔

یہ حقیقت غیر مشتبہ تو ہے، نا قابلِ تغیر، اٹل، مطلق اور خود مکتفی بھی ہے۔ دیکھنے میں یہ کوئی ادبی امر؛ واقعات و سنین اور متن ہو سکتے ہیں، مگر ان کا تصور ایک ایسی حقیقت کے طور پر کیا جاتا ہے جو اپنی آزاد حیثیت میں موجود ہے، جو مطلق ہے۔ ممکن ہے، بعض کو یہ بات تسلیم کرنے میں تامل ہو، مگر اُردو تحقیق کی مجموعی روایت یہ باور کراتی ہے کہ اُردو تحقیق میں حقیقت کا تصور رفعت اور ماورائیت کے ان عناصر میں ملفوف ہے، جو اپنی اصل میں مابعد الطبیعیاتی ہیں، یعنی مستقل قدر اور غیر مبدّل ماہیت کے حامل ہیں۔ اسی بات نے اُردو تحقیق کی علمیات کو ایک جامع اور کلی سچائی کا متبادل بھی قرار دیا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اردو محققین شاید جاں توڑ محنت اور جست جوے مسلسل کا مظاہرہ نہ کر سکتے۔ آدمی اس شے کے حصول میں کبھی جاں فشانی کا مظاہرہ نہیں کر سکتا جو اس کے تصور میں عظیم سچائی کے طور پر نہ آئے۔ یہ کم و بیش آفاقی کلیہ ہے کہ ہم اپنی بہترین توانائیاں، اپنا اخلاص اسی شے کے لیے وقت کرتے ہیں، جو ہمارے نزدیک بہترین ہو لہٰذا اُردو محققین کی جاں فشانی کا محرک اُردو تحقیق کی علمیات کے مذکورہ پہلو میں تلاش کرنا چاہیے۔ حق یہ ہے کہ اُردو تحقیق میں کوئی ادبی امر قدری اور کیفیتی سطح پر چھوٹا بڑا نہیں ہے۔ اردو/ مشرقی روایت سے متعلق ہر امر ایک سی توجہ اور محنت کے ساتھ قابلِ تحقیق ہے۔ قاضی عبدالودود کی یہ راے اسی تناظر میں ہے کہ ”ہر بات یکساں اہمیت نہیں رکھتی، لیکن بات اہم ہو یا غیر اہم، محقق کو حقِ تحقیق ادا کرنا چاہیے۔“(۱۰) دوسرے لفظوں میں اُردو تحقیق کی نظر میں چوں کہ حقیقت ایک کلی سچائی کے تصور کی حامل ہے، اس لیے ہماری روایت کا کوئی جز قدری و کیفیتی سطح پر کم تر نہیں ہے۔ وہ ہماری روایت و تاریخ کے کسی نہ کسی رخنے کو پُر کرتا ہے۔ ضروری نہیں کہ یہ رخنہ محقق کو نظر آ رہا ہو۔ ممکن ہے یہ رخنہ مستقبل کے محقق، مورّخ یا نقاد کو دکھائی دے۔ پس محقق مستقبل شناس ہو نہ ہو، مستقبل بیں ضرور ہو۔

اسے اُردو تحقیق کے علمیاتی رُخ کا ہی شاخسانہ کہنا چاہیے کہ حقیقت مستقل قدر اور غیر مبدل ماہیت کی حامل ہونے کی وجہ سے تعبیر و تنقید سے بے نیاز ہے۔ تعبیر طلب وہ حقیقت ہوتی ہے، جو موضوعی ہو؛ ابہام میں لپٹی ہو؛ ایک مسئلے یا سوال کی صورت خود کو پیش کرے اور سب سے بڑھ کر اپنی نہاد میں مادی ہو۔ مادی حقیقت تغیر پذیر اور غیر مستقل ہوتی ہے۔ وہ خود مکتفی نہیں ہوتی، زمانی و مکانی عناصر کے سہارے قایم ہوتی اور انھی کے پھیر میں اپنے وجود کا سراغ پاتی ہے۔ اس کے غیر مستقل ہونے کا مطلب ہی یہ ہے کہ معنی کی حامل تو ہے، مگر یہ معنی مستقل نہیں ہے۔ مابعد الطبیعیاتی حقیقت کا معنی مستقل ہونے کی وجہ سے ہی تعبیر کی ضرورت سے بے نیاز ہوتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اس کی شرح کی جا سکتی ہے اور شرح کا مقصد اس کے علاوہ کچھ نہیں کہ مستقل معنی/ جوہر کو وضاحتاً باور کرایا جا سکے۔ شرحوں میں اختلاف ہوتا ہے، مگر یہ اختلاف مقصد میں نہیں، طریق کار میں ہوتا ہے——— مادی حقیقت کا معنی غیر مستقل ہونے کی وجہ سے ہی تعبیر طلب ہوتا ہے۔ لہٰذا جب تحقیق کسی ”مادی حقیقت“ کی جست جو کو اپنا مطمحِ نظر بنائے گی تو اس کی تعبیر کو اپنی علمیات میں شامل کرنے پر مجبور ہو گی۔ ’مادی حقیقت کا غیر مستقل معنی‘ خود کو ایک ابہام، سوال یا مسئلے کی صورت پیش کرتا ہے۔ اردو تحقیق میں اگر سوال اور مسئلہ، بنیادی صورت موجود نہیں ہیں تو وجہ ظاہر ہے۔ اس میں کوئی مبالغہ نہیں کہ اردو تحقیق نے کسی سوال پر بنیاد نہیں رکھی اور اگر رکھی ہے تو وہ سوال کسی ذہنی، عمرانی، ثقافتی مسئلے سے متعلق نہیں بلکہ ایک غیر مشتبہ صداقت کے راستے میں حایل اُلجھن کی صورت ہے۔ اس بات کی وضاحت میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی زبانی یہ واقعہ ملاحظہ کیجیے:

> ”تذکرہ ہندی میں مصحفی نے لکھا ہے کہ جب عہدِ محمد شاہ میں ولی دکنی کا دیوان دہلی پہنچا تو اس کی غزلیں چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئیں اور لوگ ولی کے ریختے گلی کوچوں میں پڑھنے لگے۔ کام کرتے ہوئے تجسّس پیدا ہوا کہ یہ کیسے ممکن ہے، دیوان ولی شمالی ہند پہنچے اور وہ آگ کی طرح گلی کوچوں میں پھیل جائے؟ اس کا جواب کسی تذکرے یا کسی اور دیوان یا کسی ادبی حوالے میں نہیں ملا۔ اتفاق سے اسی زمانے میں مرزا محمد حسین قتیل کی تصنیف ’ہفت تماشا‘ پڑھ رہا تھا۔ اس میں قتیل نے ایک جگہ لکھا تھا کہ کائستھ ہولی کے زمانے میں، نشے کی حالت میں، گلستان، بوستان اور ولی کے ریختے پڑھتے ہوئے گلی کوچوں سے گزرتے تھے۔ تذکروں میں صرف مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے یہ بات لکھی تھی جس کی تصدیق ایک غیر ادبی ماخذ سے ہوئی، تو یہ طریقہ کار تحقیق کے لیے مفید بھی ہے اور مناسب بھی۔“(۱۱)

غور کیجیے: جالبی صاحب نے اپنی تحقیق کی بنیاد تو ایک سوال پر رکھی، مگر یہ سوال عمرانی، ثقافتی یا جمالیاتی مسئلہ نہیں بلکہ ایک امر کی صداقت کی تائید وتصدیق، کسی اور ماخذ سے کرنے کے تجسّس کی صورت ہے۔ اردو تحقیق کے موجودہ پیراڈایم میں یہی سوال پیدا ہوسکتا ہے۔ آپ اردو تحقیق کے جملہ معیاری نمونے دیکھ ڈالیے، آپ کو اسی نوع کے ’’سوالات‘‘ ملیں گے۔ جن تحقیقی نمونوں میں کسی دوسرے محقق کے تسامحات کی نشان دہی کی گئی ہے (شیرانی کی تنقید شعرالعجم، رشید حسن خاں کا جمیل جالبی کی تاریخ پر مقالہ، گیان چند کی اردو کی ادبی تاریخیں) ان میں بھی اس وضع کے ’’سوالات‘‘ اٹھائے گئے ہیں۔ کسی دوسرے پیراڈایم میں یہ سوال نہیں بلکہ ایک امرِ واقعہ کی تصدیق کا سیدھا سادا معاملہ ہوتا۔ سوال اس کے بعد پیدا ہوتا۔ اغلب ہے کہ ولی کے دیوان کی شہرت کو ایک ایسے تہذیبی اور جمالیاتی سوال کی صورت لیا جاتا، جو کائستھوں میں اشرافیہ فارسی اور عوامی ریختے کی عوامی واجتماعی سطح پر مقبولیت کے اسباب واثرات پر روشنی ڈالتا۔ اس سوال کے جواب کے لیے بھی دیگر اور غیر ادبی ماخذ تک رسائی ہوتی اور جگہ جگہ تعبیر وتجزیے کی ضرورت پیش آتی۔

راقم کو یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ اردو تحقیق کا موجودہ پیراڈایم تعبیر وتجزیے اور تنقید کی نہ گنجایش رکھتا ہے اور نہ اس کی ضرورت محسوس کرتا ہے۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں، ڈاکٹر سیّد عبداللہ، ڈاکٹر جمیل جالبی، خلیق انجم، تبسم کاشمیری(۱۲) جب تحقیق کے لیے تنقید کو لازم گردانتے ہیں تو اس میں محض تنقید کی اہمیت کا اظہار ہوتا ہے اور لازماً تنقید کو تحقیق کے بعد رکھا جاتا ہے کہ اگر تنقید اپنی بنیاد تحقیق پر رکھے گی تو بھلا تنقید کا ہوگا؛ تنقید درست فیصلے کر سکے گی۔ یعنی تنقید اگر تحقیق سے اغماض برتے گی تو گویا منہ کی کھائے گی۔ تحقیق، تنقید کے بغیر بھی اپنی مستقل بالذات حیثیت کو قایم رکھے گی۔ دوسرے لفظوں میں تحقیق اور تنقید کے اس رشتے میں، دونوں میں ایک فاصلہ لازماً موجود رہتا ہے۔ تنقید تحقیق کے خون میں شامل نہیں ہوتی، اس کا ’’پیراسائیٹ‘‘ ثابت ہوتی ہے۔ اس سے تنقید کا بھلا ہو یا نہ ہو، اردو محققین کی اس انا کی تسکین ضرور ہوتی ہے، جو نقادوں کو بالعموم اپنا حریف گردانتی ہے۔ مجنوں گورکھ پوری کے اس تحقیقی سہو کو اسی لیے تفاخر کے ساتھ نشان زد کیا گیا ہے، جس میں مجنوں نے امیر شاگردِ قائم کا شعر میؔر سے منسوب کر دیا تھا اور شعر سے میر کے حوصلے اور عزیمت کا استنباط کیا تھا۔ (شکست وفتح تو نصیبوں پہ ہے میاں لیکن/ مقابلہ تو دلِ ناتواں نے خوب کیا) حالاں کہ اس واقعے سے ذمے دارانہ تنقید کا تصور تو ابھرتا ہے، تحقیق اور تنقید کے اس نامیاتی رشتے کی وضاحت نہیں ہوتی، جس میں دونوں ’شیر وشکر‘ ہو جاتی ہیں، اسی طرح ’شیر وشکر‘ جس طرح سماجی سائنس میں: جہاں تحقیقی مواد، بغیر تعبیر وتجزیے کے یک سر بے معنی ہوتا ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ بھی ہے کہ اردو میں تحقیق اور تنقید میں لازمی رشتے کے سلسلے میں جتنے دلایل دیے جاتے ہیں، وہ تحقیق کے اس ’پیراڈایمی اصول‘: تحقیق امرِ واقعہ کو صحت وسند کے ساتھ سامنے لانے سے عبارت ہے —— سے مشروط ہیں۔ یہ کہ تنقید کو کسی متن کی تعین قدر یا اس کے تجزیے سے پہلے اس کی ’صحت‘ کا تعین کر لینا چاہیے۔ آخرالذکر عمل تحقیق ہے۔ تحقیق اور تنقید کا یہ رشتہ کس قدر ’سادہ‘ ہے، اس کی وضاحت کی چنداں ضروت نہیں۔ غور کیجیے: اگر تمام ادبی متون مدون ہو چکے ہوں اور ادبی تاریخ مرتب ہو چکی ہو تو پھر تنقید اور تحقیق میں کس نوع کا رشتہ ہوگا؟ نیز تحقیق اور تنقید کے رشتے میں، تنقید کے لیے تحقیق کو ضروری قرار دیا گیا ہے۔ کہیں بھی تحقیق سے پہلے یا تحقیق کے دوران میں تنقید کی ضرورت کا احساس نہیں دلایا گیا ہے۔ سیّد عبداللہ کے بہ قول ’’ہماری تنقید کو، تحقیق کی کمی کی وجہ سے بڑا نقصان پہنچ رہا ہے۔‘‘(۱۳) اس کے برعکس بات کسی معتبر محقق نے نہیں کہی، لہٰذا یہ کہنا غلط نہیں کہ اردو تحقیق اپنی موجودہ پیراڈایمی حدود میں تنقید کے لیے کوئی جگہ نہیں رکھتی۔ گیان چند، قاضی عبدالودود جیسے محققین جب تنقید کو تحقیق میں دراندازی قرار دیتے ہیں تو وہ موجودہ اردو تحقیق کی پیراڈایمی حدود کی پاس داری کی خاطر ایسا کہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ بذاتہٖ تنقید کے مخالف غالباً نہیں، بلکہ اپنے تصورِ تحقیق میں تنقید کی گنجایش نہیں دیکھتے۔ حق یہ ہے کہ تنقید کے لیے موجودہ اُردو تحقیق کے پیراڈایم میں کوئی جگہ اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتی، جب تک تحقیق کی بنیاد، کسی عمرانی، تہذیبی، فلسفیانہ، جمالیاتی سوال پر نہ رکھی جاے اور تاریخی وبیانیہ تحقیق کے متوازی سماجی سائنسوں میں رائج تحقیق سے مدد نہ لی جاے۔ ظاہر ہے اس کے لیے پیرڈایم شفٹ کی ضرورت ہے!

اُردو تحقیق کی علمیات کا یہ زاویہ بھی، اپنی اصل سے جڑے ہونے کو ثابت کرتا ہے کہ اُردو تحقیق نے مغربی سماجی سائنسوں میں رائج تحقیق کے پیراڈایم کے صرف انھی حصوں کو قبول کیا ہے

جو اُردو تحقیق کے تصورِ حقیقت کو تبدیل کرتے ہیں نہ متاثر: صرف رسمیاتِ تحقیق کو قبول اور اختیار کیا گیا ہے، یعنی حوالہ نگاری، تحشیہ اور کتابیات کے اندراج کی رسمیات اختیار کی گئی ہیں۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ اُردو میں تحقیق کے متعلق کتابوں کا نوے فی صد حصہ رسمیات تحقیق کے باب میں ہوتا ہے، وگرنہ جہاں تک اُردو تحقیق میں حقیقت تک رسائی کا تعلق ہے، کم و بیش اسی طریق کار کو اپنایا گیا ہے جو اسلامی روایت میں روایت اور درایت سے موسوم ہے۔ اردو کے اوّل درجے کے محققین اسی محنت، کاوش، احتیاط اور استدلال سے کام لیتے ہیں جو محدثین کے یہاں ملتا ہے۔ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں اور دوسرے محققین اگر تلاشِ حقیقت کے لیے حضرت ابوایوب انصاری کے واقعے کا حوالہ دیتے ہیں، جنھوں نے محض ایک حدیث کے ایک لفظ سے متعلق شک دور کرنے کے لیے مدینے سے مصر کا سفر اختیار کیا جہاں حضرت عقبہؓ بن عامر موجود تھے تو یہ حوالہ بے جا نہیں دیتے، اُردو تحقیق کی روایت کی اصل پر روشنی ڈالنے کی خاطر ایسا کرتے ہیں۔ نیز یہ بھی اتفاق نہیں کہ متن کی صحت کا جو بلند تصور محدثین کے یہاں موجود ہے، کم و بیش وہی تصور اردو محققین کے یہاں بھی ملتا ہے۔

اُردو تحقیق میں یہ سوال تو قایم کیا گیا ہے کہ تحقیق کیا ہے اور اس کے لوازم اور رسمیات کیا ہیں؟ اور اس کے جواب کے لیے درجن بھر کتابیں اور درجنوں مقالات لکھے گئے ہیں۔ یہ ایک حیرت انگیز اور چشم کشا حقیقت ہے کہ ان میں سے کسی ایک کتاب کو حقیقی معنوں میں تحقیقی کتاب قرار نہیں دے سکتے۔ اکثر کتابیں تو مرتبہ ہیں اور کلب عابد، گیان چند، عبدالرزاق قریشی، قاضی عبدالقادر اور ڈاکٹر اسلم ادیب کی کتب کی حیثیت تالیف کی ہے۔ تاہم تبسم کاشمیری کی کتاب (ادبی تحقیق کے اصول) استثنا ہے ——— لہٰذا ان کتابوں میں تحقیق کی مختلف تعریفوں، اقسام، طریق کار وغیرہ کی وضاحت، دست یاب انگریزی کتب کی مدد سے تو کر دی گئی ہے؛ مقالہ نگاری کے اصولوں پر بھی مبسوط انداز میں لکھا گیا ہے اور ان سے نئے محققین کو رسمیاتِ تحقیق کے سلسلے میں تمام ضروری راہ نمائی ملتی ہے، مگر اس سوال کا جواب ان کتب میں کہیں نہیں ملتا کہ ادبی تحقیق اپنی نوع کے اعتبار سے کیا ہے؟ کیا یہ فطری سائنسوں کی تحقیق میں شمار ہوتی ہے یا سماجی سائنسوں کی تحقیق کی صف میں آتی ہے یا ان دونوں سے الگ ہے؟ یہ ایک بے حد بنیادی سوال ہے، اتنا ہی بنیادی سوال، جتنا یہ کہ ادب سائنس ہے یا سماجی تشکیل یا ایک ایسی تخیلی تشکیل ہے جو سماجی تشکیلات کو کہیں عبور کر جاتی اور کہیں ان پر سوالیہ نشان لگاتی ہے؟ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ اُردو تحقیق میں صرف 'رسمی سوال' قایم کیا گیا ہے، ''تحقیقی سوال'' نہیں یعنی ''تحقیق کیا ہے؟'' سوال اٹھایا گیا ہے، ''تحقیق کا (علمیاتی) ماخذ کیا ہے؟'' یہ سوال کسی اُردو محقق کے راستے میں حایل نہیں ہوا۔ اس سوال کے جواب سے ہی ادبی تحقیق کی خصوصیات اور انفرادیت کو طے کیا جا سکتا ہے اور یہ بات راقم کو نہایت افسوس سے کہنا پڑ رہی ہے کہ اردو کی ادبی تحقیق (چند ایک مستثنیات کو چھوڑ کر) صرف اس مفہوم میں ادبی تحقیق ہے کہ وہ ادب کی شخصیات، ادوار یا اصناف سے متعلق ہے، ادب کی اُس ادبیت سے کوئی رشتہ نہیں رکھتی، جس کے بغیر ادب بہ طور نوع قایم ہی نہیں ہو سکتا۔ اصولاً اسے ادبی تحقیق نہیں، ادب کی تحقیق کہنا چاہیے۔ ادبی تحقیق کے لیے موزوں پیراڈایم کا فیصلہ بھی مذکورہ بنیادی سوال کے جواب پر منحصر ہے، اس لیے کہ جدا قسم کی تحقیق کے لیے جدا جدا پیراڈایم درکار ہیں۔ ایک زمانہ تھا، جب یہ سمجھا جاتا تھا کہ سائنسی و سماجی علوم کے لیے یکساں پیراڈایم اختیار کیے جا سکتے ہیں اور یہ وہ زمانہ تھا (انیسویں صدی کے نصفِ آخر سے بیسویں صدی کے نصفِ اوّل تک) جب فطرت اور سماج کو ایک جیسے قوانین کا حامل سمجھا جاتا تھا، لہٰذا خیال کیا جاتا تھا کہ فطری سائنس کے جو قوانین مادے، اجرامِ فلکی، نباتات وغیرہ کی داخلی ساخت کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں، وہ سماجی ساختوں کی تحقیق میں بھی یکساں طور پر کارگر ہیں، مگر پھر سماجی ساختوں کی اُس انفرادیت کو دریافت و قبول کر لیا گیا جو انسانی ارادے کی شمولیت سے، سماجی ساخت میں پیدا ہوتی ہے، جس سے فطرت محروم ہے۔ چناں چہ فطری سائنس کے تحقیقی پیراڈایم کے متوازی سماجی سائنسوں کے لیے الگ پیراڈایم وضع کیے گئے۔

اس بات سے شاید ہی کسی کو اختلاف ہو کہ پیراڈایم تحقیقی نتائج پر اتنا ہی اثر انداز ہوتا ہے، جتنا راستے کا انتخاب منزل تک پہنچنے یا نہ پہنچنے پر اثر انداز ہوتا ہے۔ تحقیق میں اس سے بڑھ کر کوئی گم راہی نہیں ہو سکتی کہ یہ سمجھا جائے کہ اصل بات منزل پر پہنچنا ہے، راستہ خواہ کوئی ہو۔ یعنی آپ فطری سائنسوں کا پیراڈایم استعمال کریں یا سماجی سائنسوں کا، کمیتی طریقِ کار سے کام لیں یا کیفیتی طریق تحقیق سے استفادہ کریں یا سرے سے کسی پیراڈایم یا طریق کار سے کام نہ لیں، اٹکل پچو جو

ہاتھ آئے اسی سے کام چلائیں، کوئی فرق نہیں پڑتا۔ آپ کو تو حقیقت دریافت کرنی ہے اور اس کے لیے کوئی مخصوص تحقیقی طریق کار نہیں ہے۔ اردو کے بیش تر محققین کے بارے میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری کا یہ دعوا بجا ہے کہ وہ ”نہیں بتا سکتے کہ وہ کن اصولوں کے مطابق کام کرتے ہیں۔“(۱۴) اس کی وجہ فقط یہ ہے کہ وہ ایک ایسے پیراڈایم کے تحت کام کرتے ہیں، جس میں نہ تو اصولوں کی بحث اٹھائی جاتی ہے اور نہ اپنے تحقیقی سوال کے لیے موزوں تحقیقی طریق کار کا جوکھم پالنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔

◆

اپنے وسیع مفہوم میں تحقیق، علم کے حصول، اشیا و مظاہر کی تفہیم کا ایک طریقہ کار ہے۔ علم کے حصول کے دیگر ذریعے اور طریقے بھی ہیں، جیسے اچانک کشف، الہام، کسی مقتدر ہستی کا فرمودہ، روایت، کہانیاں، ضرب الامثال وغیرہ۔ تحقیق کا طریقہ، ان سب سے الگ ہے۔ باقی سب طریقوں میں آپ کسی نہ کسی سطح پر مقتدرہ یا اتھارٹی کو تسلیم کر رہے ہوتے اور اپنی ذاتی فکر اور قوتِ استدلال کو معطل کر رہے ہوتے ہیں، مگر تحقیق میں محقق کا فکر اور استدلال پوری طرح فعال ہوتے ہیں اور یہ فعالیت ’ہمہ گیر‘ ہوتی ہے۔ چناں چہ یہ کہنا درست ہے کہ تحقیق علم کی تخلیق کرتی ہے۔

تحقیق کے طریقے سے علم کے حصول کی خواہش کا محرک، دنیا و کائنات سے متعلق ایک خاص فلسفیانہ تصور ہے؛ خواہ محقق اس امر سے واقف ہو یا نہ ہو۔ اس فلسفیانہ تصور کے مطابق دنیا، اس کی حقیقت، اس کے سوالات، اس کی اُلجھنیں، اس کے مسایل ازخود آپ کے علم میں نہیں آ سکتے اور نہ کوئی اتھارٹی، دنیا اور اس سے متعلق سوالات کا علم، ایک پیکیج کی صورت آپ کو عطا کر سکتی ہے۔ صاف لفظوں میں تحقیق صرف اسی سماج میں رائج ہوتی ہے، جو اس بات کو اصولی طور پر تسلیم کرتا ہو کہ علم کے انکشاف کی کوئی ایجنسی موجود نہیں ہے، خواہ یہ ایجنسی ماورائی ہو، سماجی، ثقافتی، ادارہ جاتی ہو۔ علم کا انکشاف صرف تحقیق کے منظّم طریقے سے ممکن ہے۔ وہی سماج تحقیق پسند کہلا سکتا ہے جو ہر نوع کی اتھارٹی کو چیلنج کرنے کی اخلاقی جرأت رکھتا ہو اور چیلنج کرنے کے لیے تمام ذہنی و علمیاتی وسایل سے مالا مال ہو۔ جو سماج انفرادی قدم اٹھانے سے پہلے طرح طرح کے خوف کی زد پر رہا ہو اور ذہنی و علمیاتی وسایل سے محرومی کا شکار ہو، وہ اگر تحقیق کرتا بھی ہے تو تحقیق کے نام پر ان بے جان حقایق کا ڈھیر لگاتا چلا جاتا ہے، جس سے کسی اتھارٹی کو خطرہ نہیں ہوتا۔ اگر ہم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ کوئی بات معنی و مفہوم سے خالی نہیں ہے اور ہر معنی و مفہوم ایک ’پوزیشن‘ ہے تو ”مردہ حقایق کا ڈھیر“ لگانے والی تحقیق بھی ایک مفہوم رکھتی ہے اور نتیجتاً ایک موقف یا پوزیشن کی حامل ہے اور اس پوزیشن کے مطابق دنیا میں جو کچھ اور جیسے موجود ہے، وہ درست اور قابل عمل ہے، لہٰذا انکار و انحراف بے وجہ اور تسلیم و موافقت درست رویے ہیں۔ دنیا کو تبدیل کرنے کی نہیں، اس سے ہم آہنگ ہونے کی ضرورت ہے۔

تحقیق کے علمیاتی وسایل میں اہم ترین ’وسیلہ‘ موضوعِ تحقیق کی مناسبت سے پیراڈایم اور طریق کار کا انتخاب ہے۔ تحقیق میں پیراڈایم کے درست انتخاب کی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی کسی مرض کے لیے درست دوا کی۔ جس طرح غلط دوا، مرض کے خاتمے کے بجائے مریض کو خاتمہ کر سکتی ہے، اسی طرح غیر موزوں پیراڈایم کا انتخاب موضوع تحقیق کے لیے ’مہلک‘ ثابت ہو سکتا ہے۔ پیراڈایم کے غلط انتخاب یا انتخاب کے معاملے کو نظر انداز کرنے سے آپ کسی شے کے جس علم تک پہنچے ہیں، وہ علم نہیں ہوتا، کوئی تعصب، کوئی خرافات یا کوئی فرضی امر ہو سکتا ہے۔ (۱۵)

یہ بھی واضح رہے کہ تحقیق سے دو طرح کے علم کی نمود ہوتی ہے۔ ایک وہ جو موجود، مگر کئی پرتوں میں ملفوف یا تعبیروں سے مسخ شدہ شے کا انکشاف کرتا ہے۔ دوسرا علم یک سر نئی چیز کو تخلیق کرنے سے عبارت ہے۔ دوسرے لفظوں میں تحقیق، علم کی یافت بھی کرتی ہے اور علم کی تخلیق بھی! ظاہر ہے دونوں طرح کے علم کا مرتبہ یکساں نہیں ہو سکتا۔ دونوں کے درجے میں کم و بیش وہی فرق ہے جو احیا اور ارتقا میں ہے۔ عام طور پر کسی سماج میں علم کی یافت کی خواہش توانا ہوتی ہے یا علم کی تخلیق کا جذبہ غالب ہوتا ہے۔ تحقیق کے ذریعے علم کی یافت کی خواہش اس سماج میں شدت اختیار کر جاتی ہے جو بعض تاریخی وجوہ سے ”احیا پسند“ ہو؛ جس کے اجتماعی لاشعور میں اپنے ماضی اور اپنی روایات سے الگ ہو جانے کا خوف اور اسی کے نتیجے میں اس سے جڑنے کی خواہش، ملی جلی صورت میں موجود ہوں۔ اس نوع کی تحقیقی روش عموماً نو آبادیاتی ماضی رکھنے والے ممالک میں

فروغ پاتی ہے کہ ان کے ماضی کو مسخ کیا گیا اور ان کی روایات کو غلط تعبیروں کی زنجیریں پہنا کر اپاہج کیا گیا ہوتا ہے۔ جب کہ علم کی تخلیق کا جذبہ احیا سے زیادہ ارتقا پسند معاشروں میں غالب ہوتا ہے۔ ان کی نگاہ ماضی سے زیادہ مستقبل کی طرف ہوتی ہے۔ احیا اور ارتقا میں لازمی تضاد نہیں ہے اور بعض اوقات احیا، ارتقا کی بنیاد بھی بنتا ہے، تاہم جب احیا کا جذبہ تحقیق کی آزادانہ روش کے گرد حصار کی صورت اختیار کر لے اور اسے پابند کر ڈالے تو ارتقا سے اغماض کا رویہ عام ہو جاتا ہے۔ ساری اہمیت روایت کو پوری صحت کے ساتھ محفوظ کرنے یا روایت کو ناروا تعبیروں کی بھاری زنجیروں سے آزاد کرانے پر دی جانے لگتی ہے۔ نئے نظر اور تازہ وژن کی تخلیق سے بےزاری عام ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر ”اپنی روایات سے الگ ہو جانے یا ان کے چھن جانے کا خوف“ مجسم ہو کر سامنے آ جاتا ہے اور وہ نئے نظر اور تازہ وژن کو اپنے لیے خطرہ سمجھنے لگتا اور اس پر غرانے لگتا ہے۔ چناں چہ دیکھیے کہ جہاں تحقیق کا مفہوم علم کی یافت ہو، وہاں علم کی تخلیق پر مبنی تصورِ تحقیق کو (ایک خطرہ سمجھتے ہوے) مسترد یا مسخ کرنے کی روش عام ہوتی ہے۔ بہ ہر کیف تحقیق خواہ ماضی میں موجود حقیقت یا صورتِ حال کا انکشاف کرے یا کسی نئے وژن اور نظریے کی تخلیق کرے، اپنے وجود اور اپنے قابلِ عمل ہونے کے لیے پیراڈائم کی محتاج ہوتی ہے۔

* * *

ادبی تحقیق کے لیے کیا پیراڈائم موزوں ہو سکتا ہے، اس سوال کے جواب کے لیے دست یاب پیراڈائم پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔

معاصر عالمی فکر میں اس وقت تین قسم کے تحقیقی پیراڈائم رائج ہیں: ثبوتیت؛ ردّ ثبوتیت یا تعبیریت اور تنقیدی تھیوری۔

ثبوتیت (Positivism) کا پیراڈائم ارسطو، فرانسس بیکن، ڈیکارٹ، آگسٹ کومٹے، تھامس ہابز، ڈیوڈ ہیوم، جون سٹوارٹ مل اور درکھیم کے فلسفیانہ نظریات سے ماخوذ ہے؛ کومٹے کے نظریات سے بہ طور خاص۔ ثبوتیت کا مرکزی نکتہ مارٹن ہولیس کے لفظوں میں یہ ہے:

> ”ثبوتیت کی اصطلاح فلسفے اور سماجی سائنس میں کئی معانی میں استعمال ہوتی ہے۔ وسیع معنی میں، اس سے مراد وہ (تحقیقی) طرز ہے جو سائنسی طریق کار کا اطلاق انسانی معاملات پر، اس خیال سے کرتا ہے کہ فطری نظم کے حامل ہونے کے سبب ان کی معروضی چھان بین کی جا سکتی ہے۔“(۱۶)

لہٰذا ثبوتیت ایک ایسا پیراڈائم ہے، جو سماجی دنیا کو فطری دنیا کے مماثل سمجھتا ہے۔ اس کے مطابق سماج اور اس کے ادارے انھی قوانین کے تحت کام کرتے ہیں، جنھیں فطری سائنسوں نے، فطرت کے مطالعے سے دریافت کیا ہے۔ یعنی یہ سمجھا جاتا ہے کہ جس طرح فطرت میں جبریت، میکانکیت، تجربیت اور عمومیت ہے، اسی طرح سماج میں بھی ہے اور جس طور ہم فطرت کے قوانین کو سمجھنے کے لیے مشاہدے، تجربے اور تصدیق سے کام لیتے ہیں اور ہر بار یکساں نتائج پر پہنچتے ہیں، اس طرح سماج کے مطالعے میں بھی سماج کے خارجی احوال کے مشاہدے سے درست اور قابلِ تصدیق نتائج تک پہنچ سکتے ہیں۔ نیز جس طرح فطری سائنسوں کے قوانین میں عمومیت اور آفاقیت ہوتی ہے یعنی فطری مظہر اپنے مشاہدہ کرنے والے سے آزاد ہوتا ہے؛ مشاہدہ کرنے والے کا زاویہ نظر، تصور اقدار وغیرہ فطری مظہر کی تفہیم میں حایل نہیں ہوتے؛ ہر دفعہ اور ہر مقام پر ہر مشاہدہ کرنے والا یکساں نتائج پر پہنچے گا۔ اسی طرح کی عمومیت اور آفاقیت سماج میں بھی تصور کی جاتی ہے۔ اس پیراڈائم کی رُو سے تمام سماج خواہ وہ مشرقی ہوں کہ مغربی، قدیم ہوں یا موجودہ، ان کی بقا و ترقی اور تبدیلی و عمل آرائی کے قوانین مستقل اور آفاقی ہیں۔ اسی پیراڈائم میں یہ مفروضہ بھی مضمر ہے کہ اگر ہم فطری دنیا کا علم حاصل کر لیں تو سماجی دنیا کا علم حاصل کرنا آسان ہو جاتا ہے۔ فطری دنیا، سماجی دنیا کے لیے ماڈل بن جاتی ہے۔ کوانٹم فزکس کا اصول لایقینیت، غیر یقینی سماجی تبدیلیوں کو سمجھنے میں راہ نمائی کرتا ہے۔ نیز جس طرح سائنس فطرت کی قوتوں کی قابو میں لا کر انھیں اپنے مصرف میں لاتی ہے، اسی طرح سماج کو بھی کنٹرول کیا جا سکتا ہے اور اسے کسی مخصوص نظریے یا آئیڈیالوجی کے تحت ڈھالا جا سکتا ہے۔ مزید برآں اس پیراڈائم کا ایک غیر اعلانیہ مفروضہ یہ بھی ہے کہ جو شخص یا جو سماجی گروہ فطری قوانین کا علم رکھتا یا سائنسی قوانین جانتا ہے، وہ اپنی سماجی زندگی میں بھی سائنسی شعور کا مظاہرہ کرتا ہے۔ یہ دونوں مفروضے درست نہیں ہیں اور حقیقتاً ’غیر سائنسی‘ ہیں۔ بجا کہ ثبوتیت کے طرز پر سماجی مطالعات کر کے یورپی اقوام نے

نوآبادیات قایم کیں، یعنی انھوں نے فطری سائنسوں کی مہیا کردہ ٹیکنالوجی اور علم کی مدد سے ایشیائی اور افریقی اقوام کو غلام بنایا اور ان کی ثقافتوں میں (سائنسی طرز پر) نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے نفوذ کی ہمہ گیر کوششیں کیں، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ نوآبادکاروں کی تمام تر کوششوں کے باوجود، غلام ممالک میں آزادی کی تحریکیں کیوں چلیں اور کیوں جزوی یا مکمل طور پر کام یاب ہوئیں؟ اگر سماجی دنیا واقعی، فطری دنیا کے مماثل ہوتی تو فطری دنیا کے علم سے مالا مال قومیں تمام سماجوں پر اسی طرح تصرف رکھتیں، جس طرح وہ ٹیکنالوجیکل ذرائع سے فطری مظاہر پر رکھتی ہیں۔ اس وقت اگر مغربی ممالک، ترقی پذیر ممالک میں غیر معمولی عمل دخل رکھتے ہیں تو اس کے اصل اسباب سیاسی و معاشی ہیں۔ اسی طرح یہ ہمارے عام مشاہدے میں آتا ہے کہ سائنس کے ذہین ترین پروفیسر سماجی معاملات کے فہم کے سلسلے میں نہایت غبی واقع ہوتے ہیں۔ وہ طلبا کو سائنسی قوانین پورے تیقن کے ساتھ پڑھاتے ہوے، عقائد، اقدار، اخلاقیات، سیاست کے معاملات میں کٹر اور قدامت پسند ہونے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ مذکورہ دونوں مفروضوں کے غیر سائنسی ہونے کا مطلب یہ ہے کہ سائنس اگر کسی شے کے قطعی علم تک پہنچنے کا نام ہے تو فطری سائنسوں کا طریق کار، سماج کا قطعی اور بے داغ علم نہیں دیتا، لہٰذا سماج کے مطالعے کے لیے کوئی دوسرا طریق کار درکار ہے۔ زمین کی حرکت کی درست پیش گوئی سائنس کرسکتی ہے، مگر انسانی عمال کے بارے میں کسی درست پیش گوئی کا امکان نہیں۔ اسی امکان کی معدومیت کی وجہ سے ہی نوآبادیاتی ممالک میں آزادی کی تحریکیں چلیں اور دنیا کے بڑے بڑے آمر بالآخر اپنے عبرت ناک انجام کو پہنچے۔ بنا بریں سماجی مطالعات کے لیے نئے پیراڈایم کی تلاش ہوئی۔

نئے پیڑاڈایم کو ردّ ثبوتیت یا تعبیریت (Antipositivist & Interpretivism) کا نام دیا گیا ہے اور اس سے متعلق نظریات جرمن مفکرین: کانٹ، ہیگل، میکس ویبر، ولہلم ڈلتھے اور ہانس جارج گدامر کے یہاں ملتے ہیں اور یہ جرمن ہی ہیں جنھوں نے یورپی سائنس کی اس نہج کو تبدیل کیا، جس کے مطابق سماجی سائنسیں، فطری سائنسوں کے ماڈل پر تشکیل دی گئی تھیں۔ یہ سب مفکرین اس نکتے پر متفق ہیں کہ فطری اور سماجی دنیائیں مختلف ہیں۔ لہٰذا دونوں کا علم یکساں طریق تحقیق سے حاصل نہیں کیا جاسکتا۔ اس پیراڈایم کے اہم مقدمات یہ ہیں: (۱۷)

(ا) دنیا ہمارے علم کے بغیر اور آزادانہ وجود نہیں رکھتی۔ (کم از کم ہمارے لیے دنیا کا وجود اسی طور پر ہے)

(ب) دنیا ایک سماجی تشکیل ہے، جسے افراد کے باہمی تعامل نے تشکیل دیا ہے۔ سماجی دنیا میں حقیقت (fact) اور قدر (value) اس طرح باہم جدا نہیں ہیں، جس طرح ثبوتیت کا پیراڈایم دعوا کرتا ہے۔

(ج) ہر سماجی مظہر اپنی تعبیر چاہتا ہے کہ لازماً اس سے قدر وابستہ ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں سماجی مطالعات میں ’معنی‘ پر زور ہوتا ہے اور کم و بیش ہر سماجی تحقیقی مطالعے میں زبان کے کردار کی تعبیر کی جاتی ہے، تاہم ’معنی‘ کی تلاش میں اس تناظر کو خاص اہمیت دی جاتی ہے؛ جو زیر تحقیق سماجی مظہر کو محتوی ہوتا ہے۔

غور کریں تو اس پیراڈایم میں تین باتوں پر زور ملتا ہے۔ ایک یہ کہ سماجی محقق اپنی تحقیق میں شریک ہوتا ہے۔ ثبوتیت کے پیراڈایم میں محقق، زیر تحقیق موضوع سے الگ ہوتا ہے، لہٰذا وہ جس علم تک پہنچتا ہے، اس تک دوسرے بھی یکساں طریق کار استعمال کرتے ہوے پہنچ سکتے ہیں بلکہ دوسروں کے لیے بھی اگر نتائج وہی ہوں تو اس تحقیق کو درجہ استناد حاصل ہوتا ہے، مگر سماجی تحقیق میں کوئی تحقیق کٹر قسم کی سائنسی معروضیت اور عمومیت نہیں رکھتی۔ معروضیت اور عمومیت کا مطلب ہی یہ ہے کہ تحقیقی نتائج تمام محققین کے لیے یکساں ہیں۔ محققین اگر تحقیقی اصولوں کے سختی سے پابندی کریں تو ان کے نتائج میں فرق نہیں ہوگا۔ گویا نتائج یا حقایق، محقق سے آزادانہ وجود رکھتے ہیں؛ محقق محض انھیں دریافت کرتا ہے۔ اس طرز کی معروضیت اپنی شدت کے ساتھ سماجی تحقیق میں ممکن نہیں۔ سماجی محقق، سماجی مطالعات میں فطری سائنسوں کے ماہرین کی طرح اپنے معروض سے الگ نہیں ہوسکتا۔ سماجی تحقیقی مطالعہ، اس کی شرکت سے ہی ممکن ہوتا ہے۔ اصل سوال یہ ہے کہ اس کی شرکت کا کیا مفہوم ہے؟ شرکت سے مراد، موضوع تحقیق کے ’معنی‘ اور ’قدر‘ کی وہ تعبیر ہے، جسے محقق اپنے ذہنی و علمیاتی وسایل کے مدد سے انجام دیتا ہے۔ ردّ ثبوتیت کے پیراڈایم میں دوسرا اس بات پر زور ملتا ہے کہ فطری حقیقت ہر قسم کی قدر سے آزاد ہوتی ہے، اس لیے سائنسی محقق محض توجیہہ پیش کرتا ہے۔ اسے معنی اور قدر سے کوئی سروکار نہیں ہوتا، جب کہ سماجی محقق کو ان

دونوں سے گہرا تعلق ہوتا ہے۔ کسی آئیڈیالوجی کے تحت نہیں بلکہ اس لیے کہ سماجی حقایق، قدر سے مملو ہوتے ہیں۔ تیسرا یہ کہ سماجی تحقیق میں (معنی اور قدر کی وجہ سے) موزوں تحقیقی طریق کار کی اہمیت زیادہ ہوتی ہے کہ ہر سماجی تشکیل، تاریخی وثقافتی اسباب کے تحت الگ اقدار ومعانی کی حامل ہوتی ہے۔ اس لیے تمام سماجی تشکیلات کے لیے یکساں تعبیری حربے اختیار نہیں کیے جا سکتے۔ ایسا کرنے کا مطلب ثبوتیت کے جال میں ایک بار پھر گرفتار ہونا ہے۔

یہاں ایک خطرے کی نشان دہی اور سدباب ضروری ہے۔ ردّ ثبوتیت کے پیراڈائم کو سرسری نظر میں ’غیر سائنسی‘ سمجھے جانے کا خطرہ موجود ہے۔ درست کہ یہ پیراڈائم فطری سائنسوں کے پیراڈائم (ثبوتیت) پر تنقید کرتا ہے اور سماجی مطالعات کے ضمن میں اس کی نارسائیوں کو اجاگر کرتا ہے، مگر خود کو غیر سائنسی بنا کر پیش نہیں کرتا۔ سائنسی ہونے کا مطلب اگر درست نتائج تک پہنچنا ہے تو ردّ ثبوتیت بھی سائنسی ہے کہ سماجی دنیا کو فطری دنیا کے عین مماثل سمجھنے سے ہم سماج سے متعلق درست نتائج تک نہیں پہنچ سکتے۔ ردّ ثبوتیت کے سائنسی ہونے کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ جس طرح فطری سائنسوں میں فطری حقیقت لازماً قدر سے آزاد ہوتی ہے، اسی طرح سماجی سائنسوں میں سماجی حقیقت لازماً قدر سے ہم کنار ہوتی ہے۔ لہٰذا جس طرح فطری مظاہر کے مطالعے کے لیے مخصوص قوانین ہیں اور وہی کارگر ہیں، سماجی مظاہر کے لیے بھی بعض ناگزیر قوانین ہیں اور وہی ان کے لیے کارگر ہیں۔ علاوہ بریں ردّ ثبوتیت میں محقق کی شرکت کو غیر معروضی اور غیر سائنسی سمجھے جانے کا خطرہ موجود ہے۔ واضح رہے کہ محقق کی شرکت کا مطلب تعصّبات کو راہ دینا نہیں بلکہ ایک انفرادی تناظر میں سماجی مطالعہ پیش کرنا ہے۔ چوں کہ انفرادی تناظر کے پردے میں اپنے شخصی، نسلی، قومی، مذہبی تعصّبات کے اظہار کی گنجایش ہوتی: سماجی حقایق کی تعبیر میں ان تعصّبات سے کام لینے کا امکان ہوتا ہے (مشرق شناسی کی روایت میں اسے ملاحظہ کیا جا سکتا ہے)، اس لیے سماجی مطالعات میں اختیار کیے گئے تناظر کا تنقیدی جائزہ ضروری ہوتا ہے۔ اس جائزے کے بعد ہی یہ طے کیا جا سکتا ہے کہ کہاں سماجی مطالعہ سائنسی، غیر جانب دارانہ علم کی تخلیق کا موجب ہے اور کہاں جانب دارانہ اور مخصوص ’’سیاسی نتائج‘‘ کے حصول کا ذریعہ ہے۔

پیش نظر رہے کہ ردّ ثبوتیت کے تحت کے گئے سماجی مطالعات، فطری سائنسوں کے مطالعات کی طرح ’’آفاقی‘‘ نہیں ہوتے۔ وہ اسی تناظر میں قابلِ فہم ہوتے ہیں، جس میں یہ مطالعات کیے گئے ہوتے ہیں، تاہم وہ ملتے جلتے تناظر میں قابلِ عمل ہو سکتے ہیں۔ اس کی مثال میں کئی سیاسی، معاشی اور نفسیاتی نظریات پیش کیے جا سکتے ہیں جو سماجی مطالعات کے نتیجے میں وجود میں آئے ہیں۔ جمہوریت، مارکسیت اور فرائیڈیت اس کی مثال ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ تناظر کوئی جامد چیز ہے نہ محض ایک مرتبہ وجود میں آنے اور پھر مٹ جانے والی تاریخی حقیقت ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو سماجی مطالعات سے استفادہ ناممکن ہو جاتا۔ یہاں اصل نکتہ سماجی مطالعے کو اِس متعلقہ تناظر میں رکھ کر دیکھنا اور اس کے معانی وامکانات کے ان حدود کا خیال رکھنا ہے، جو تناظر کے ہاتھوں وجود میں آئے ہیں۔

تنقیدی تھیوری کا پیراڈائم، تعبیریت کی ہی اگلی منزل ہے۔ اسے بھی ایک جرمن مفکر ہیبر ماس (Jurgen Hebermas) نے پیش کیا ہے۔ بجا کہ ہر سماجی تشکیل کی تحقیق کے لیے تعبیری حربے کی ضرورت ہے، مگر سوال یہ ہے کہ یہ حربہ کیسا ہونا چاہیے؟ آیا یہ محض سماجی تشکیل کی حقیقی کارکردگی کو سامنے لائے؛ جو ’ہے‘ اُسی کو طشت از بام کرے یا ایک تنقیدی رویہ اختیار کرتے ہوئے جو ہونا چاہیے (تھا/ ہے) اُس کو سامنے لائے؟ آیا سماجی تحقیق کو Conformist ہونا چاہیے یا Critical اور Emancipatory؟ سماجی محقق فقط علم کی تخلیق کرے یا ایک ایسے علم کی تخلیق کرے جو سماج کو مقتدرہ کی پہنائی گئی زنجیروں سے آزاد کرانے کا امکان رکھتا ہو یعنی اُسے محض علم سے دل چسپی ہو یا علم کے ساتھ ساتھ ان انسانوں سے بھی جو نظر آنے والی اور نظر نہ آنے والی زنجیروں میں جکڑے ہیں؟ اِسی سوال کے جواب میں ہیبر ماس نے ’تنقیدی تھیوری‘ کا پیراڈائم پیش کیا ہے۔

ہیبر ماس کے مطابق اب تک جتنے علوم پیدا ہوے ہیں، وہ تین قسم کے ہیں اور تین قسم کی انسانی دل چسپیوں یا مفادات نے پیدا کیے ہیں۔ مثلاً اپنے ماحول پر قابو پانے کے انسانی مفاد نے فطری سائنسوں (طبیعیات، کیمیا، حیاتیات) کو پیدا کیا۔ گروہی اور سماجی تعامل کو سمجھنے کے انسانی مفاد نے سماجی سائنسوں اور انسانی علوم (تاریخ، قانون، جمالیات، ادب) کو جنم دیا، جب کہ

حیاتیاتی، سماجی اور ماحولیاتی جبر سے آزادی کی خواہش اور مفاد نے تحلیل نفسی، تانیثیت، آئیڈیالوجی پر تنقید کی تمام فلسفیانہ روایتوں کو پیدا کیا۔ انھیں 'تنقیدی سماج سائنس' بھی قرار دیا جا سکتا ہے۔ (۱۸) اس طور ہیبر ماس نے سماجی سائنسوں کی ایک نئی قسم کی نشان دہی کی ہے۔ یہ سائنسیں ہر نوع کی مقتدرہ کی ہر وضع کی اقتدار پسندانہ تدبیروں کا پردہ چاک کرتی ہیں۔ ظاہر ہے تینوں علوم کے لیے الگ الگ تحقیقی طریق کار درکار ہیں۔

یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ ہر پیراڈایم کے لیے الگ طریق کار درکار اور موزوں ہوتا ہے۔ مثلاً ثبوتیت کے لیے کمیتی طریق کار (Quantitative Method) موزوں ہے تو ردّ ثبوتیت کے لیے زیادہ ترکمیتی طریق کار (Quantitative Method) مناسب ہے، جب کہ 'تنقیدی تھیوری' پیراڈایم کے لیے تنقیدی اور عمل اساس طریق کار (Critical and action-oriented Method) موزوں ہے۔ (۱۹)

ایک ایسے سماج میں جہاں فطری اور سماجی سائنسوں کی اپنی اور باقاعدہ روایت نہ ہو۔ دونوں طرز کی سائنسیں خود اس سماج کی داخلی، ثقافتی کوکھ سے پیدا نہ ہوئی ہوں، بلکہ بعض تاریخی وجوہ سے 'درآمد' کی گئی ہوں اور اس سے بھی بڑھ کر عالمی سطح پر ان سائنسوں میں اب تک جتنی پیش رفت ہوئی ہے، اس کی کامل اور تنقیدی آگاہی مستثنیات میں سے ہو اور نتیجتاً قبل جدید عہد کی توہماتی ذہنیت عام ہو اور روایت کے نام پر متحجر تصورات سے عقیدت کا غلبہ ہو، وہاں ادبی تحقیق کے لیے موزوں پیراڈایم کے انتخاب کا معاملہ خاصا پے چیدہ ہو جاتا ہے۔

ان معروضات سے ایک بات واضح ہے کہ ادبی تحقیق کے لیے بھی موزوں پیراڈایم درکار ہیں اور موزوں تحقیقی طریق کار۔ راقم یہاں ادبی تحقیق سے وہ تحقیق مراد لے رہا ہے، جو ادب کی تاریخ، ادب کی اصناف، ادب کے ادوار اور ادب کی شخصیات سے متعلق نہیں اسے ''ادب کی تحقیق'' کہنا چاہیے کہ یہ ادب کی روح (= ادبیت) کے بجائے ادب کے متعلقات سے جڑی ہے۔ ان حوالوں سے اردو میں بے شبہ نہایت قابلِ قدر کام ہوا ہے۔ جس طرح ادبی تنقید کا موضوع ادبی متن ہے اور ادبی متن کی تہوں میں اُترنے، متن کے معنیاتی سلسلوں کو منکشف کرنے یا متن سے متعلق ایک عمومی بصیرت پیش کرنے سے ہی کوئی تحریر تنقید کہلانے کی حق دار ہے، اسی طرح ادبی تحقیق کا اصل موضوع بھی ادبی متن ہے اور اس تحقیق کو ادبی متن کی بنیاد پر علم تخلیق کرنا چاہیے، جو تحقیق محض ادبی متن اور اس کے متعلقات کی صحت کے تعین تک محدود ہو جاتی ہے، وہ تحقیق کا ابتدائی درجہ ہے اور نوعیت کے اعتبار سے وہ تاریخی تحقیق ہے۔ تحقیق کے ابتدائی درجے کی افادیت سے کسے انکار ہوسکتا ہے، مگر اسی درجے پر رُکے ہونے پر اطمینان بھی کسے ہوسکتا ہے!

سوال یہ ہے کہ کیا ادبی تحقیق کے لیے سماجی سائنسوں کے مذکورہ بالا پیراڈایم ہی موزوں ہیں یا نہیں؟ اگر یہ بات اصول کا درجہ رکھتی ہے کہ زیر تحقیق موضوع یا مسئلے کی نوعیت ہی پیراڈایم کا فیصلہ کرتی ہے تو پھر یہ بات سوچنے والی ہے کہ آیا ادبی متن ایک فطری مظہر کی مانند ہے؛ ایک سماجی تشکیل ہے یا اس کی مثل ہے یا ایک تخیلی تشکیل؟ یہ فیصلہ کرنے سے پہلے ادب اور سماجی علوم کے باہمی اختلاف اور مماثلتوں پر ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔

اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ ادب اور سماجی سائنس دونوں سماج سے متعلق ہیں۔ سماج سے تعلق کے سلسلے میں دونوں میں ایک مشترک نکتہ یہ ہے کہ دونوں سماج کو ''تعبیر طلب مظہر'' خیال کرتی ہیں۔ دونوں اس بات پر متفق ہیں کہ کوئی سماجی وقوعہ، ثقافتی ادارہ، اجتماعی انسانی رویے اور سرگرمیاں، انفرادی تجربہ وطرزِ فکر وغیرہ کسی نہ کسی معنی اور قدر کے حامل ہیں۔ معنی اور قدر اس طرح بیّن اور قابلِ مشاہدہ نہیں، جس طرح کہ ایک فطری مظہر کے اوصاف ہوتے ہیں۔ (ہر چند کرداریت فطری مظہر اور سماجی مظہر میں فرق کی قایل نہیں، مگر وہ بھی سماجی مظہر کی تعبیر سے انکار نہیں کرتی) چوں کہ فطری مظہر کے اوصاف ہر جگہ اور ہر ایک کے لیے یکساں ہوتے ہیں، اس لیے وہ ''توجیہہ طلب'' ہوتے ہیں، جب کہ سماجی معنی اور قدر، کئی ثقافتی، نفسیاتی، لسانی اور تاریخی عوامل کے تال میل سے وجود میں آتے ہیں، اس بنا پر یہ پے چیدہ علامتی مظہر میں ڈھل جاتے ہیں اور اسی لیے یہ توجیہہ سے زیادہ اور بسا اوقات توجیہہ کے علاوہ اپنی تعبیر کا تقاضا کرتے ہیں۔ تاہم واضح رہے کہ جو لوگ اس 'علامتی سماجی مظہر' میں شریک ہوتے ہیں، انھیں اس کی تعبیر کی ضرورت نہیں ہوتی؛ وہ تو اسے جی رہے ہوتے ہیں، مگر جو لوگ 'علامتی سماجی مظہر' سے باہر ہوتے یعنی ان پر سوال اُٹھاتے ہیں، انھیں لازماً ان کی تعبیر کرنا پڑتی ہے۔ سماجی سائنس اور ادب دونوں سوال اٹھاتے ہیں، اپنے اپنے انداز میں اور دونوں اپنے انداز میں سماجی مظاہر کی تعبیر بھی کرتے ہیں۔ تعبیر کے طریقوں کا

فرق اس قدر بنیادی ہے کہ تخلیقی ادب کو سماجی سائنس کے زُمرے میں شامل کرتے ہوئے ہچکچاہٹ ہوتی ہے۔ مختصراً سماجی سائنس، منظّم تحقیقی طریق کار (کمیتی اور کیفیتی) کے ذریعے سماجی تشکیلات کی تعبیر کرتی ہے اور اسی عمل کے نتیجے میں وجود میں آتی ہے، جب کہ ادب تخیلی طریق کار کے ذریعے سماج کی ”تعبیر“ کرتا ہے۔ ادب اور سماجی سائنس اپنے طریق کار کے فرق کو قائم رکھتے ہوئے اور نتیجتاً اپنے اپنے تشخص کو برقرار رکھتے ہوئے، اس نکتے پر بھی متفق ہیں کہ سماجی مظاہر کی محض صحت کے ساتھ بازیافت نہیں کی جاتی، بلکہ سماجی مظاہر کی اساس پر ایک ایسی بصیرت کا انکشاف کیا جاتا ہے جو کتنی ہی سماجی ساختوں کو روشن کرتی اور انسانوں کو نئی راہ دکھاتی ہے۔

اگرچہ نظری اور عملی اعتبار سے ادبی تحقیق کو سماجی سائنس میں شامل کرنے کی سنجیدہ کوشش کہیں نظر نہیں آتی، مگر اس کوشش کی عدم موجودگی، ادبی تحقیق کو سماجی سائنس میں شامل نہ کرنے کا جواز ہرگز نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اگر ادبی تحقیق کو صحت متن کے مرحلے کو عبور کر کے خود کو باقی رکھنا اور علمی سرگرمی کے طور پر ترقی کرنا اور ادب کے واسطے سے اہم سماجی اور ثقافتی سوالوں کے جواب دینے کی ذمے داری کو قبول کرنا ہے تو پھر اسے سماجی سائنس بنے بغیر چارہ نہیں، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ آیا ادبی تحقیق کو اُسی طرح سماجی سائنس بننا ہے، جس طرح ابتدا میں سماجی سائنس وجود میں آئی تھی؟ یعنی سماجی سائنس نے طبعی سائنس کو بہ طور ماڈل پیش نظر رکھا تھا اور اس کے مطابق خود کو ڈھالا تھا، سماجی مظہر کو طبعی مظہر کی مانند خیال کر کے ان کی تحقیق کی تھی۔ سادہ لفظوں میں کیا ادبی تحقیق کو سماجی سائنس کے زُمرے میں شامل ہونے کے لیے، ادبی متن کو ایک سماجی مظہر کے طور پر فرض کرنا ہوگا اور ادبی متن کے تحقیقی مطالعے میں سماجی سائنس کے پیراڈایم کی ہو بہ ہو پیروی کرنا ہوگی؟ اس سوال کا جواب اثبات میں دینے کا مطلب ایک ایسی غلطی کا ارتکاب ہوگا جو ادبی تحقیق کو سماجی سائنس نہیں بننے دے گی۔ سماجی سائنس اپنے موضوع کی نسبت سے پیراڈایم اور تعبیری حربے اختیار کرتی ہے اور اگر اس ضمن میں وہ کسی خطا کی مرتکب ہوتی ہے تو وہ اپنی سائنسی حیثیت کو داؤ پر لگاتی ہے۔ چناں چہ اگر ادبی تحقیق کو سماجی سائنس بننا ہے تو پھر اپنے موضوعِ تحقیق کی مناسبت سے پیراڈایم اور تعبیری حربے کا انتخاب کرنا ہوگا۔

یہ کچھ زیادہ بحث طلب نہیں کہ سماجی مظہر اور ادبی متن مختلف ہیں۔ یہ درست ہے کہ سماجی مظہر وہ ’خام مواد‘ ہے، جس سے مختلف تعبیری طریقوں کے ذریعے سماجی سائنس اور ادبی متن وجود میں آتے ہیں، مگر ادبی تحقیق براہِ راست سماجی مظہر کو موضوعِ تحقیق نہیں بناتی۔ چوں کہ ادبی تحقیق، ادبی متن کو موضوعِ تحقیق بناتی ہے جو سماجی مظہر سے مختلف ہوتا ہے، اس لیے ادبی تحقیق کے لیے بعینہٖ وہی پیراڈایم موزوں نہیں ہوسکتا جو سماجی سائنس کے لیے موزوں ہے۔ یہاں اس خیال کا پیدا ہونا ”عین فطری“ ہے کہ جب ادبی متن سماجی مظہر کی تعبیر کر چکا ہے تو اس کے بعد تحقیقی مطالعے کی ضرورت ہی کیا ہے! اردو تحقیق کا موجودہ پیراڈایم تو شدّ و مدّ سے اس خیال کا حامی ہے کہ تحقیق ادبی متن کی نہیں، ادبی متن کے متعلقات یا ادبی متن کی محض صحت کے تعین کے لیے ہوتی ہے اور ادبی متن کا فقط تنقیدی مطالعہ کیا جا سکتا ہے —— یہ گم راہ کن خیال اس لیے فطری لگتا ہے کہ اوّل اس زاویے سے کبھی غور نہیں کیا گیا، دوم اردو تحقیق کی پیراڈایمی حدود سے باہر جھانکنے کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی۔ کوئی خیال فطری نہیں ہوتا، بعض رویوں، عادتوں کی تکرار یا اُصولوں کی نام نہاد پابندگی کسی خیال کو فطری بنا کر پیش کرتی ہے۔

اگر ادبی متن ایک سادہ اور اکہری حقیقت ہوتا تو ادبی تحقیق (اور ادبی تنقید) کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ دوسرے لفظوں میں اگر ادبی متن ایک عمومی لسانی مظہر ہوتا، جس کا ابلاغ سریع اور فوری ہوتا ہے تو تحقیق خواہ مخواہ کا جھنجھٹ ہوتا، مگر ہم دیکھتے ہیں کہ ادب ایک پے چیدہ اور علامتی لسانی مظہر ہے، جس کی تشکیل میں کئی سماجی نفسیاتی، آئیڈیالوجیکل عوامل حصہ لیتے ہیں نیز متھ، ڈسکورس اور مہا بیانیے بھی ادب کی تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں اور انھی کی وجہ سے ادب پے چیدہ اور علامتی مظہر میں ڈھلتا ہے۔ ”اے پس ٹیمی حدود“ ان کے علاوہ ہیں۔ ہر زمانے میں سماجی، نفسیاتی اور آئیڈیالوجیکل عوامل موجود ہوتے اور ادب سمیت تمام سماجی و تخیلی تشکیلات پر اثر انداز ہو رہے ہوتے ہیں، مگر ہر زمانے میں ان کا مفہوم، معنویت اور قدر مختلف ہوتی ہے۔ کلاسیکی، رومانوی، جدید اور مابعد جدید ادب میں فرق بھی اسی سبب سے پیدا ہوتا ہے۔ ادبی تحقیق درحقیقت انھی عوامل کے مفہوم، معنویت اور قدر کی تحقیق کرتی ہے۔ ادبی محقق یہ جاننا چاہتا ہے کہ ادبی متون میں سماجی، نفسیاتی اور آئیڈیالوجیکل عوامل کس طور شامل ہوتے اور متھ اور بیانیے ادبی متن کی تہوں میں کیوں کر تحلیل ہو جاتے ہیں؟ اور اگر کہیں ادب ان سب عوامل سے ماورا ہو کر ایک ”چیزے

دیگر'' بننے میں کام یاب ہوتا ہے تو اس کی کیا سماجی، نفسیاتی آئیڈیالوجیکل یا فنی وجہ ہوتی ہے؟ ادب سماجیت سے کبھی ماورا نہیں ہوسکتا۔

واضح رہے کہ ادبی تحقیق تاریخی اور نفسیاتی تنقید کی طرح سیدھا سادہ معاملہ نہیں کہ پہلے تاریخی و سوانحی حقایق جمع کر لیے جائیں، پھر ادبی متون میں ان کی بازیافت کر لی جائے۔ سماجی، نفسیاتی، آئیڈیالوجیکل عوامل اور متھ، مہابیانیے، کلامیے اپنے آپ وجود میں نہیں آتے، سماجی قوتیں انھیں وجود میں لاتیں، اپنے اعلانیہ یا غیر اعلانیہ مفادات کی خاطر اور مادی یا روحانی مقاصد کے تحت، انھیں باقی و جاری رکھتی ہیں۔ ادب ان عوامل کی ''تخیلی تعبیر'' کرتا ہے۔ ادبی محقق دراصل ان سماجی قوتوں اور ان کے ضمن میں ادب کے علامتی طرزِ عمل کی نشان دہی کرتا ہے، جس کا نتیجہ ایک نئے سماجی علم کی تخلیق کی صورت ہوتا ہے۔

جہاں تک ادبی تحقیق کے لیے پیراڈایم کے انتخاب کا معاملہ ہے تو اس کے لیے بین العلومی (Interdisciplinary) پیراڈایم ہی موزوں ہے۔ ایک ایسا پیراڈایم جو طبعی اور سماجی علوم کے تحقیقی طریق کار کو، تحقیقی سوالات کی نسبت سے بروے کار لاتا ہے۔ ادب میں بہت سے سماجی، ثقافتی، نفسیاتی اور فلسفیانہ سوالوں کا جواب پنہاں ہوتا ہے تو اسی طرح کے سوالات ادب اٹھاتا بھی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ادبی متون پر گفت گو مختلف اوقات میں اور مختلف زاویوں سے نہ ہوتی۔ چوں کہ ادب کی 'رینج' وسیع ہے اسی لیے اس کے لیے تحقیقی پیراڈایم بھی کوئی ایک نہیں ہوسکتا۔ ادبی متن ایک ایسا ''مقام'' ہے جہاں متعدد دھارے یک جا ہوتے ہیں، لہٰذا اس کی تحقیق بھی کئی زاویوں سے کی جاسکتی اور ایک ایسے علم کی تخلیق کی جاسکتی ہے، جو اور طرح سے ممکن نہیں ہے۔ یعنی حقیقی ادبی تحقیق سے وجود میں آنے والا علم نفسیات، سیاسیات، تاریخ وغیرہ سے مختلف، مگر انھی کی مانند سماجی سائنس ہوتا ہے۔ مغرب میں ثقافتی تھیوری کے نام سے وجود میں آنے والا علم اسی نوع کا ہے۔ اردو تحقیق ابھی اپنی ثقافتی تھیوری کے معرضِ وجود میں آنے کی منتظر ہے اور یہ انتظار اسی وقت ختم ہوسکتا ہے، جب اردو ادب میں بین العلومی مطالعات، بین الاقوامی تحقیقی معیار کے مطابق کیے جائیں گے!

حواشی:

۱- تھامس کوہن نے ۱۹۶۲ء میں پیراڈایم کی تھیوری پیش کی انھوں نے اپنی کتاب ''سائنسی انقلابات کی ساخت'' میں سائنسی نظریات کی داخلی تاریخ لکھی۔

اس کتاب سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> "By choosing it (paradigm), I mean to suggest that some accepted examples of actual scientific practice-examples which include law, theory, application, and instrumentation together-provide modles from which spring particular coherent traditions of scientific research."
>
> (The Structure of Scientific Revolutions, University of Chicago, USA, 1970 (2nd, ed) P-10)

۲- کلب عابد، عماد التحقیق، شعبہ دینیات، علم یونیورسٹی، علی گڑھ، ۱۹۷۸ء، ص۱۴

۳- گیان چند، تحقیق کا فن، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۲۰۰۷ء ص۹

۴- عبدالرزاق قریشی، مبادیات تحقیق، ادبی پبلشرز، بمبئی، ۱۹۱۶۸ء، ص۴

۵- خلیق انجم، ''ادبی تحقیق اور حقایق''، مشمولہ تحقیق شناسی (مرتبہ رفاقت علی شاہد)، القمر انٹرپرائز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص۴۳

۶- نذیر احمد، ''تاریخی تحقیق کے بعض بنیادی مسایل''، مشمولہ تحقیق شناسی، ص۵۲

۷- عبدالستار دلوی، ادبی اور لسانی تحقیق: اصول اور طریق کار، بمبئی یونیورسٹی، ۱۹۸۴ء، ص۱۳

۸- قاضی عبدالودود، ''اصولِ تحقیق''، مشمولہ تحقیق شناسی، ص۷۷

۹- گیان چند، تحقیق کا فن، ص۱۳

۱۰- قاضی عبدالودود، ''اصول تحقیق''، مشمولہ تحقیق شناسی ص۷۷

۱۱- جمیل جالبی، ڈاکٹر، ادبی تحقیق مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۹۴ء ص۲۳

۱۲- ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں کے مطابق

''...... بلاشبہ (تحقیق) نامکمل ہے، مگر تعبیر و تشریح کے ساتھ نہ ہو یا بالفاظ دیگر، اگر اس

کے ساتھ تنقید نہ ہو۔‘‘ (’’تحقیق کے بنیادی لوازم‘‘ مشمولہ (تحقیق شناسی، ص ۳۵)

ڈاکٹر جمیل جالبی کے نزدیک:

’’جدید رجحان یہ ہے کہ تنقید کی بنیاد تحقیق پر رکھی جائے تاکہ جو بات کہی جائے پہلے اس کی صحت ہو جائے...... اس رجحان کے زیرِ اثر تنقید و تحقیق ایک دوسرے سے نہ صرف قریب آرہی ہیں بلکہ تحقیق، تنقید میں جذب ہو رہی ہے۔‘‘ (ادبی تحقیق، ص ۱۷)

خلیق انجم کے خیال میں:

’’اب تشریح و تعبیر کی بات لیجیے۔ فرض کیجیے، میں نے یہ معلوم کر لیا ہے کہ میر کس سنہ میں پیدا ہوئے، ان کے والد کا کیا نام تھا، ان کا پیشہ کیا تھا وغیرہ وغیرہ تو اس سے ادب کو کیا فائدہ ہوا؟ ہاں اگر حقایق کی مدد سے میں نے میؔر کی روح اور ذہن تک پہنچنے کی کوشش کی ہے تو یہ مستحسن ہے اور یہی تحقیق کا اصل مقصد ہے، ورنہ محض حقایق جمع کرنے کا کام ایک ایسا معمولی صلاحیتوں کا شخص بھی کر سکتا ہے، جس نے لائبریری سائنس کی تربیت حاصل کی ہو۔‘‘ (’’ادبی تحقیق او حقایق‘‘ مشمولہ تحقیق شناسی، ص ۵۱)

۱۳- سیّد عبداللہ، ڈاکٹر، تحقیق و تنقید، مشمولہ تحقیق شناسی، ص ۱۰۵

۱۴- تبسم کاشمیری، ڈاکٹر، ادبی تحقیق کے اصول، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۲ء، ص ۸

۱۵- اس بات کی طرف ایک ہلکا سا اشارہ ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں نے کیا ہے:

’’...... کس حوالے سے ہم تحقیق کے بنیادی لوازم تلاش کرنا چاہتے ہیں؟ ادبی اور تاریخی تحقیق کے حوالے سے؟ سماجی تحقیق کے حوالے سے؟ تجزیاتی تحقیق کے حوالے سے؟ جدا جدا حوالوں کے ساتھ جدا جدا بنیادی لوازم یا یوں کہیے کہ تحقیق کا ’انفراسٹرکچر‘ بدلتا جائے گا۔‘‘

(’’تحقیق کے بنیادی لوازم‘‘، مشمولہ تحقیق شناسی، ص ۳۲-۳۳)

۱۶- Martin Hollis کے اصل الفاظ یہ ہیں:

"Positivism is a term with many uses in social science and philosophy. At the broad end, it embraces any approach which applies scientific method to human affairs conceived as belonging to a natural order open to objective inquiry."

(The Philosophy of Social Science, Cambridge, 1999, p-41)

۱۷- یہ نکات زیادہ تر Jonathan Grix کی کتاب سے ماخوذ ہیں۔ تفصیل کے لیے دیکھیے:

The Foundations of Research, Palgrave Macmillan, New York, 2004, p 83-4

۱۸- تفصیلی مطالعے کے لیے رجوع کیجیے:

i) Habermas, J. Knowledge and Human Interest (J. Shapiro. Trans.), London, 1970

ii) McCarthy, Thomas, The Critical Theory of Jurgen Habermas, USA, Pobty Press, 1978

* * *

مصنف کی دیگر کتب

۱۔ دن ڈھل چکا تھا (تجزیاتی تنقید)	مکتبہ نردبان، سرگودھا	۱۹۹۳ء
۲۔ جدیدیت سے پسِ جدیدیت تک (تنقید)	کاروانِ ادب، ملتان	۲۰۰۰ء
۳۔ چراغ آفریدم (انشائیے)	کاغذی پیرہن، لاہور	۲۰۰۰ء
۴۔ معمارِ ادب۔ نظیر صدیقی (شخصیت اور فن)	مسز نظیر صدیقی، اسلام آباد	۲۰۰۳ء
۵۔ جدید اور مابعد جدید تنقید (نظری تنقید)	انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی	۲۰۰۴ء
۶۔ ساختیات۔ ایک تعارف (مرتبہ)	مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور	۲۰۰۶ء
۷۔ مابعد جدیدیت... نظری مباحث (مرتبہ)	ایضاً	۲۰۰۷ء
۸۔ مابعد جدیدیت... اطلاقی جہات (مرتبہ)	ایضاً	۲۰۰۸ء
۹۔ مجید امجد... شخصیت اور فن	اکادمی ادبیات پاکستان، اسلام آباد	۲۰۰۸ء
۱۰۔ جدید تنقیدی اصطلاحات	(زیرِ ترتیب)	
۱۱۔ اردو تنقید پر مغربی تنقید کے اثرات	(زیرِ طبع)	

اردو دوست لائبریری

اردو دوست ڈاٹ کوم
www.urdudost.com

یہ کتاب اپنے کسی دوست یا رشتے دار کو ای میل کیجیے
اردو ادب کی ترویج و اشاعت میں بھرپور حصہ لیجیے